

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com



А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Ф И Л О С О Ф И И

Г Е Г Е Л Ъ

СОЧИНЕНИЯ

**ТОМ
XII**

М О С К В А 1938

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Ф И Л О С О Ф И И

ГЕГЕЛЬ

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

КНИГА ПЕРВАЯ

перевод

В. Г. СТОЛПНЕРА

Г О С У Д А Р С Т В Е Н Н О Е
О О Ц И А Л Ь Н О - Э К О Н О М И Ч Е С К О Е И З Д А Т Е Л Ь С Т В О

Курс «Лекций по эстетике», читанных Гегелем в 1817 и 1819 гг. в Гейдельберге и в 1820—1821 гг. в Берлине. Первый том «Лекций по эстетике» публикуется в том виде, какой им был придан первым издателем — Гото.

ОТ РЕДАКЦИИ

В «Эстетике» Гегеля нашла свое завершение классическая немецкая философия искусства. Историческое значение и прогрессивный характер гегелевской эстетики состоит прежде всего в том, что в ней искусство представлено в виде диалектического процесса. Указывая на революционную роль философии Гегеля, в том числе и его эстетики, Энгельс писал: «... философия истории, права, религии, история философии, эстетика и т. д., — в каждой из этих различных исторических областей Гегель старается найти и указать проходящую через нее нить развития»¹.

Всесторонняя ученость, глубокое проникновение в вопросы исторического развития, исследование исторических и теоретических проблем эстетики в диалектической связи с проблемами всеобщей объективной закономерности — все эти отличительные черты философии Гегеля отчетливо обнаруживаются и в его эстетике.

Но и самый универсальный ум своего времени, диалектик Гегель, был связан ограниченностью как буржуазный мыслитель, неизбежной ограниченностью своих собственных знаний, знаний и взглядов своей эпохи и тем, что он был идеалист. Действительность в ее диалектическом развитии казалась объективному идеалисту Гегелю лишь воплощением диалектического развития абсолютного понятия. История у него — не что иное, как одна из ступеней развития абсолютного понятия. Эстетика в целом у Гегеля также — одна из ступеней саморазвивающегося абсолютного понятия. Исходный момент «Эстетики» — «идея прекрасного». И, таким образом, важнейшие проблемы, поставленные в гегелевской «Эстетике», об объективности эстетических критериев, о познавательной роли искусства, об объективной цели искусства, об отношении искусства к действительности, о творческой субъективности художника, об отношении видов и форм искусства к исторической действительности и т. д. — все это поставлено на голову, и действительная связь мировых явлений в развитии искусства вывернута наизнанку.

¹ Энгельс, Людвиг Фейербах, Партиздат, 1936, стр. 11.

Только гений основоположников диалектического материализма, Маркса и Энгельса, изгнавший идеализм из его последнего убежища, из области истории, открыл *подлинные законы развития искусства*.

Марксистско-ленинская теория искусства в целом и отдельные высказывания Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина об искусстве и литературе являются подлинным источником объяснения явлений искусства и литературы и образцом революционно-критической переработки богатейшего теоретического наследства прошлого, к которому принадлежит также и эстетика Гегеля.

Не останавливаясь здесь подробно на вопросе о критической переработке гегелевской эстетики создателями диалектического материализма, так как это является предметом особых исследований, осветим вкратце развитие эстетических взглядов Гегеля, некоторые вопросы из истории создания «Лекций по эстетике» и главные вехи переработки гегелевской эстетики.

Особенностью гегелевского способа рассмотрения искусства, как отмечалось выше, является соединение исторического рассмотрения искусства с теоретическим. Такой способ рассмотрения искусства является одним из достижений классической немецкой философии искусства. Прежние опыты создания истории литературы и искусства носили в большинстве своем чисто эмпирический характер. Попытки выйти за пределы эмпирического способа рассмотрения искусства (как у Дидро или Лессинга) не поднимаются еще до историко-теоретического рассмотрения, а ограничиваются абстрактно-теоретическими противопоставлениями нового буржуазного искусства античным образцам или придворно-феодалному искусству.

Поворотным пунктом в истории эстетики является «Критика способности суждения» Канта. Кант решительнее, чем кто-либо до него, ставит творческую деятельность субъекта в центр эстетической методологии. Из этого следует, однако, что у самого Канта все эстетические категории принимают крайне антиисторический, абстрактный и субъективистский характер. Так, например, определение эстетического объекта основывается у него на чисто формальных критериях, все содержание эстетического объекта выходит за пределы эстетического рассмотрения, проблема отражения действительности и познавательная роль искусства совершенно выпадают.

Выдающиеся последователи Канта, и прежде всего Шиллер, направили свои усилия в первую очередь на более конкретное определение эстетического объекта. Это продвижение по пути *исторической* конкретизации эстетики, обоснование

связи систематических проблем эстетики с историческими, имело большое значение для всего дальнейшего развития эстетики и в особенности плодотворно отразилось на эстетике Гегеля.

Выдающееся историческое значение работы Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» и отдельных статей Гёте («Der Sammer und die Seinigen» и др.), в которых поставлен вопрос о существенных признаках нового искусства, основано на том, что в них сделана попытка научно обосновать связь эстетических проблем с историческим развитием. Эстетика романтиков (братья Шлегели, Шеллинг, Зольгер) продолжает эти начинания, ставит новые проблемы теоретического обоснования периодизации развития искусства в связи с систематизацией эстетических категорий, полнее знакомится с развитием литературы и искусства, включая также литературу и искусство Востока, средневековья, испанскую литературу и т. д.

Гегелевская эстетика представляет собой в истории философии шаг вперед по пути научного обоснования связи эстетических проблем с историческим развитием. Но историческо-теоретическое рассмотрение искусства самим Гегелем достигается не сразу. Правда, вопросами искусства Гегель занимался уже в ранней молодости. Но к изучению эстетики, как самостоятельной научной дисциплины, к историческо-теоретической разработке проблем искусства Гегель приступает сравнительно поздно.

В своих юношеских работах бернского и франкфуртского периодов (примерно до 1800 г.) Гегель занимается вопросами искусства исключительно в связи с историческими и социально-философскими проблемами. Будучи республиканцем, сторонником французской революции, он восторгался главным образом античным искусством, неоднократно подчеркивая тесную связь этого искусства со свободной общественной жизнью античных городских демократий. Под влиянием майнцского якобинца Георга Форстера Гегель самым решительным образом осуждает христианское искусство и вместе с ним все развитие искусства нового времени. Разрушение якобинских иллюзий об античности, завершенное термидором, оказало сильное влияние на философские взгляды Гегеля.

Философский поворот Гегеля в работах франкфуртского периода и отказ от своих якобинско-республиканских юношеских идеалов происходят под влиянием событий французской революции. Большую роль в изменении взглядов Гегеля играет изучение им английской политической экономии (комментарий к «Экономии» Стюарта и др.) и экономической жизни Англии.

Не останавливаясь здесь подробно на развитии эстетических взглядов Гегеля, ограничимся лишь характеристикой важнейших поворотных пунктов. В иенский период, завершением которого является «Феноменология духа» (1807 г.), Гегель еще рассматривает искусство как составную часть религии. В «Феноменологии» «художественная религия» (эстетическая часть этой работы) является связующим звеном между «естественной религией» и «религией откровения» (т. е. христианством). При этом нельзя упускать из виду, что во взглядах Гегеля иенского периода религия является мистифицированным выражением для обозначения общественно-исторической зависимости и обусловленности искусства. В формах развития религиозного сознания Гегель видит решающий момент исторического развития человечества.

В этой концепции «Феноменологии духа» сохраняется, несмотря на коренное изменение исторической оценки, основа юношеских взглядов Гегеля на искусство, а именно, сосредоточение всего внимания на античном искусстве. Эстетические главы «Феноменологии» дают глубокий и содержательный анализ греческой пластики, гомеровского эпоса, «Антигоны» Софокла, греческих комедий. Греческой комедией завершается здесь развитие искусства вообще: место «художественной религии» занимает «правовое состояние» (Рим сменяет Грецию). Искусство средневековья и нового времени еще не существует для «Феноменологии духа». Хотя Гегель подвергает в этой работе глубокомысленному анализу блестящее произведение Дидро «Племянник Рамо», но анализ этот служит исключительно для характеристики переходного кризиса нравственного сознания. Дидро, как художник, и проблемы нового реализма остаются вне поля зрения автора «Феноменологии».

Ту же концепцию мы находим еще и в первом варианте «Энциклопедии» (1817 г.). Разница только в том, что здесь уже появляется понятие «абсолютного духа», имеющее большое значение в позднейшей системе. Вместе с тем исчезает предшествовавший вопросам искусства раздел «о естественной религии». Эстетика рассматривается как первый раздел «абсолютного духа», под заглавием «Религия искусства». За этим разделом, так же как и в позднейшей структуре системы, следует «религия откровения» (философия религии) и философия.

Само искусство рассматривается здесь еще совершенно в духе «Феноменологии». В основных параграфах (§ 462—463) дается характеристика лишь античного искусства. Изменение вносится только во втором издании «Энциклопедии» (1827 г.). Заголовок «Религия искусства» заменяется заголовком «Искусство». Это изменение отражает коренную пере-

работку по существу и в методологическом отношении. Историческая периодизация самой «Эстетики» (символическое, классическое и романтическое искусство) здесь уже ясно сформулирована и соответствует формулировке, данной в основной работе Гегеля (§ 561—562).

Мы не можем в настоящее время установить последовательные этапы процесса методологической переработки основ гегелевской эстетики. Большая часть рукописного материала, находившегося в распоряжении первого издателя «Лекций по эстетике» Гегеля — Гото, утеряна. Гегель читал курс эстетики в Гейдельберге дважды (летом 1817 и 1819 гг.) и в Берлине четырежды (зимой 1820—1821 гг., летом 1823 и 1826 гг. и зимой 1828—1829 гг.). В распоряжении Гото, кроме записных тетрадей слушателей (преимущественно от 1823 и 1826 гг.), были еще и собственные наброски Гегеля. Об этих последних Гото сообщает, что самый старый из них был составлен в Гейдельберге в 1817 г. и коренным образом переработан в Берлине в 1820 г. Последующие дополнения Гегеля, по мнению Гото, не вносят существенных изменений, а являются лишь добавлениями. Таким образом, действительный поворот в построении гегелевской эстетики относится к концу гейдельбергского и началу берлинского периодов. Вследствие небрежности, с которой первые издатели Гегеля отнеслись к его рукописям, эти тетради Гегеля утеряны. Сам Гото вообще не уделял внимания эволюции гегелевских эстетических воззрений; он стремился только сделать из лекций цельную, удобочитаемую книгу. Это ему удалось. Но основные материалы для изучения развития гегелевской эстетики были утеряны. Новому издателю «Лекций по эстетике» Лассону удалось только отделить от аутентичного гегелевского текста явные добавления Гото и установить структурные различия между лекциями 1823 и 1826 гг.; то и другое выполнено лишь по отношению к первой части «Лекций по эстетике». Задача дальнейшего исследования — выяснить историю гегелевской эстетики на основании других работ Гегеля, опубликованных в период ее переработки. В настоящее время можно, таким образом, опубликовать «Лекции по эстетике» только в том виде, какой придал им Гото и в каком они вошли в историю.

Существенная переработка Гегелем эстетики касается ее исторически-теоретических основ и прежде всего ее методологии и периодизации. Более чем поверхностным было бы свести все возрастающее внимание Гегеля к развитию искусства в новое время к лучшему ознакомлению его с конкретным материалом.

Уже в Иене, где он был связан с Гёте и Шиллером, с Шеллингом и романтиками, у него было вполне достаточно

поводов к ознакомлению с новейшим развитием искусства. В 1805 г. в переписке с Фоссом по поводу приглашения в Гейдельберг он выражает готовность читать лекции по эстетике. В своей «Философской пропедевтике» (1809—1811 гг.) он выясняет «две основные формы или два основных стиля в искусстве» — античный и новый; первый из них характеризуется как «пластический», «объективный», второй — как «романтический», «субъективный». Но примечательно, что Гегель в дальнейшем изложении подробнее освещает только античный стиль (§ 204). Нужно учесть, что это предпочтение античности как периода собственно искусства Гегель сохраняет и в «Лекциях по эстетике». Во введении к разделу о романтическом искусстве он снова повторяет, говоря об античном искусстве, что «более прекрасного быть не может».

В дальнейшей переработке и завершении эстетики, по-прежнему считая античное искусство высшей точкой художественного развития человечества, Гегель стремится найти и указать нить диалектического развития искусства периодов до и после античного мира.

Раскрытие диалектического развития различных периодов искусства составляет одно из основных достоинств гегелевской эстетики. В противоположность романтикам, неумеренно, некритически и неисторически превозносившим до небес искусство средневековья, а впоследствии и искусство Востока и преувеличенно односторонне противопоставлявшим великих художников Возрождения античному искусству, — преимущество Гегеля коренится в огромном историческом чутье. «В «Феноменологии», — пишет Энгельс, — в «Эстетике»... — повсюду материал рассматривается исторически, в определенной связи с историей, хотя и в извращенной, отвлеченной связи»¹.

Гегель смог, хотя и в абстрактно-идеалистической форме, наметить правильное понимание ряда важнейших вопросов развития искусства. Значительность и глубина его исторического понимания обнаруживаются в особенности в анализе специфичности нового искусства.

Это понимание *истории* искусства находится у Гегеля в неразрывной связи с разработкой объективных категорий эстетической теории. Объективный идеалист Гегель борется (против Канта, против эмпиризма) за абсолютную истинность эстетических категорий. Но диалектик Гегель всегда связывает эту абсолютность с конкретным познанием относительности, причем сама диалектика взаимопереходов абсолютно-го и относительного определяется для Гегеля конкретным ходом исторического развития. Диалектика абсолютного и

¹ К. Маркс, К критике политической экономии, 1935, стр. 184.

относительного проводится в эстетике Гегеля, начиная с эстетического идеала и кончая теорией отдельных жанров, но во всех случаях историческая почва остается основой рассмотрения вопросов теории искусства.

Однако нельзя забывать главного, что у Гегеля диалектика есть саморазвитие абсолютного понятия, что история у него — одна из ступеней развития этого понятия. История, например Греции, была для Гегеля не чем иным, как осуществлением «художественного произведения как такового» и т. п. Сама эстетика в целом является для Гегеля лишь этапом саморазвития «абсолютного духа». Эстетика образует в этом процессе развития низшую ступень «абсолютного духа», она есть «абсолютный дух» в стадии «созерцания».

Благодаря диалектически-историческому характеру всей своей философии, а вместе с тем и эстетики, Гегель совершенно по-новому ставит основные вопросы эстетики. Прежде всего он преодолевает ложную старую дилемму между «внеэстетическим» содержанием (якобы совершенно чуждым эстетическим категориям) и эстетической формой, понимаемой абстрактно-субъективистски (Кант). Гегелевская эстетика исходит из содержания и в нем обретает конкретное определение «прекрасного», «идеала» и других решающих категорий. Из конкретного содержания в гегелевской эстетике устанавливаются эстетические критерии. Во-первых, критерии для каждого отдельного художественного произведения. Во-вторых, критерии того, насколько жизнеспособным или мертвым (формалистичным, эпигонским и т. п.) является художественное применение того или иного *жанра*. Жанры не произвольны. Они определяются данным конкретным «состоянием мира». Их характер и особенности определяются способностью их выразить существенные стороны «состояния мира». Вот почему жанры возникают на определенных ступенях исторического развития, коренным образом изменяются (эпос, например, переходит в роман) и безвозвратно исчезают вместе с определенными историческими переменами. Поскольку это развитие является необходимым и закономерным, познание его ведет не к релятивизму, а, напротив, к диалектически обоснованной, конкретизированной объективности эстетических критериев. В-третьих, это дает возможность установить критерии для суждения о целых *периодах* в развитии искусства, характеризующихся определенным *стилем*. Гегель не считает равноценными произведения искусства во всех фазах его развития; для него историческая необходимость возникновения определенных стилей в определенные периоды не снимает вопроса о различии художественной ценности и уровня различных периодов в истории искусства. Например, из самой сущности искусства следует, что опре-

деленное содержание может быть в большей или меньшей степени пригодным для своего художественного выражения: отдельные ступени развития человечества либо *еще* не благоприятствовали, либо *уже* не благоприятствовали своему художественному оформлению.

Постановка в гегелевской «Эстетике» вопроса об объективности эстетических критериев, о значении содержания искусства как объективного критерия ценности художественного произведения и целых периодов развития искусства есть шаг вперед в развитии эстетики.

Особое значение классического античного искусства в гегелевской «Эстетике» выходит за пределы той только роли, которая ему присуща при разработке основных эстетических категорий и при сравнительной оценке различных периодов истории искусства. Классическое искусство древней Греции приобретает глубокий общеполитический смысл во всем грандиозном построении гегелевской философии. Вся эстетика представляется как великое поступательное обнаружение принципов *гуманизма*, как выражение многогранного, всесторонне развитого, неизувеченного, нераздробленного общественным разделением труда человека, гармонического человека, у которого физические и духовные силы, личные и общественные интересы образуют нераздельное, органическое единство. Такова, согласно Гегелю, объективная цель искусства. На основе этого идеала человечности устанавливается абсолютный критерий для различных художественных стилей.

Гуманистическим характером искусства определяются у Гегеля все категории искусства. Только в свете этого характера может быть уяснено отрицание Гегелем естественно-прекрасного, понимание им прекрасного как категории, неразрывно связанной с общественной деятельностью людей. Маркс подчеркивает, что «Гегель рассматривает самопорождение человека как процесс, ...что он, значит, усматривает сущность *труда* и понимает предметного человека, истинного действительного человека, как результат его *собственного труда*»¹. Но Маркс тут же вскрывает искаженное, абстрактно-идеалистическое понимание труда у Гегеля.

Таким образом, гегелевская «Эстетика» является первым и последним всеобъемлющим, научным, теоретическо-историческим синтезом философии искусства, который в состоянии было создать буржуазное мышление.

Но этот величественный синтез, как уже отмечалось выше, отягощен всеми недостатками и ограниченностями

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. III. Подготовительные работы для «Святого семейства», стр. 639.

буржуазного мышления. В гегелевской «Эстетике» человеческие интересы, силы, стремления есть только проявление интересов, сил, стремлений «абсолютного духа» на определенной ступени его развития. Под таким густым мистическим покрывалом скрываются глубокие мысли о познавательной роли искусства. Объективный идеализм эстетического учения Гегеля преодолевает недостатки идеализма Канта. Как объективный диалектик, Гегель оставляет далеко позади себя стихийную диалектику Гёте, а также и диалектику Шеллинга. Гегель отвергает реакционные тенденции романтики. Но все это он осуществляет в рамках объективного идеализма. Все те недостатки, заблуждения, натяжки, извращения действительности, произвольные конструкции, которые Маркс, Энгельс и Ленин вскрыли и подвергли беспощадной критике в диалектике Гегеля, все они характеризуют и его «Эстетику». «Эстетика» ставит все коренные вопросы искусства, в ряде случаев дает им правильное решение. Но для того чтобы извлечь из нее все действительно прогрессивное, необходимо было подвергнуть ее радикальной материалистической переработке, «поставить с головы на ноги».

Последователи Гегеля, будучи идеалистами, лишь усугубили его ошибки, зачастую снова низводя его объективный идеализм до уровня субъективного, вульгаризируя противоречия его концепции или делая их более расплывчатыми. Критика гегелевского идеализма с позиций созерцательного материализма тоже не достигала действительного исправления его ложных основоположений. То, в чем Энгельс упрекает философию Фейербаха, в особенности его философию религии и этику, целиком и полностью относится и к фейербаховской критике и к дальнейшему развитию Фейербахом гегелевской эстетики.

Начало истолкованию и развитию гегелевской эстетики в духе революционной демократии в Германии положил Генрих Гейне. Это движение находит свое дальнейшее развитие в начале 40-х годов в деятельности Бруно Бауэра в период его сотрудничества с молодым Марксом. Эти революционные демократы выдвигали прогрессивную сторону гегелевской философии как его подлинное, хотя и скрытое «эзотерическое» учение; они представляли Гегеля атеистом, противником христианства, поклонником и пропагандистом французской революции. В области эстетики они использовали его в своей напряженной борьбе против современной им реакционной романтики. Молодой Маркс принимал деятельное участие в этих работах Бауэра. К сожалению, проектировавшиеся им в этот период самостоятельные работы «О религиозном искусстве», «О романтиках» (1841—1842 гг.) остались неосуществленными. Многочисленные выписки по вопросам эсте-

тики и истории искусства, относящиеся к этому времени, свидетельствуют о том, насколько серьезны были намерения Маркса в этом направлении.

Русские революционные демократы поднимают эту борьбу на более высокий уровень по сравнению с Гейне и Бауэром. Они приходят к гораздо более четким революционным выводам. В эстетических взглядах Чернышевского и Добролюбова сказывается определяющее влияние фейербаховского материализма. Чернышевскому и Добролюбову чуждо то абстрактное и плоское понимание поставленных Гегелем проблем, какое наблюдается у немецких последователей Фейербаха в области эстетики (как, например, у Геттнера); Чернышевский опровергает также и либерально-академическое «развитие» гегелевской эстетики Ф. Т. Фишером.

Эти революционные демократы составляли крайнее левое крыло тех мыслителей, которые испытали на себе прямое или косвенное влияние гегелевской эстетики. Большинство эстетиков, которое, примыкая к Гегелю, работало над развитием его учения в идеалистическом направлении, принадлежало к лагерю либерализма (Ф. Т. Фишер, Розенкранц, Руте, Ретшер, Гото и др.). До тех пор пока речь шла об идеологической подготовке в Германии буржуазной революции, т. е. до 1848 г., эти эстетики, хотя в ряде существенных вопросов скорее ухудшали, чем развивали гегелевскую философию искусства, играли все же сравнительно прогрессивную роль. В особенности следует отметить их попытку (страдающую, конечно, либеральной половинчатостью) философски раскрыть специфические существенные признаки новейшего искусства и установить соответствующие эстетические категории (проблема безобразного у Руте, Розенкранца и др.).

Лишь после того как в результате революции установилось господство буржуазии, полностью раскрылись реакционные черты гегельянских эстетиков. Диалектика исторического развития вырождается в плоский позитивизм, теоретико-познавательное обоснование возвращается опять к Канту и даже к туманному докантовскому мистицизму и теории мифов. Кант и Шопенгауэр сводят на-нет влияние Гегеля (эволюция взглядов Ф. Т. Фишера).

Гегеля и в области эстетики начинают третировать в Германии, как «мертвую собаку». Позднейшее так называемое возрождение гегельянства в Германии, Англии, Италии совершается уже под знаменем реакции. Наиболее выдающийся из гегельянцев-эстетиков довоенного империализма Б. Кроче является еще буржуазным либералом, хотя и с заметными реакционными антидемократическими тенденциями. Но уже в эстетике немецких неогегельянцев послевоенного времени реакционные тенденции выступают гораздо более откровенно.

Глокнер хочет низвести гегелевскую эстетику на уровень ставшего бисмаркианцем Ф. Т. Фишера. Гельмут Кун превращает гегелевскую эстетику в продолжение тенденций Фридриха Шлегеля и т. д.

Только материалистическая переработка гегелевской эстетики Марксом и Энгельсом сохранила жизненное ядро ее. Маркс и Энгельс на протяжении всей своей жизни уделяли большое внимание вопросам искусства. Они подвергли критике (как это уже сделал молодой Маркс по отношению к «Феноменологии духа») как «некритический идеализм», так и «некритический позитивизм» Гегеля.

Мы уже указывали, что Маркс отмечает как великую заслугу Гегеля то, что он в человеческом труде увидел «самопорождение» человека. Но Маркс тут же вскрывает и идеалистическое ограничение и искажение Гегелем этого положения. «Гегель, — пишет он, — знает и признает только один вид труда, именно — *абстрактно-духовный* труд»¹. В силу этого все отношения поставлены Гегелем (как бы порой ни были гениальны его догадки) на голову. Гегель стремится настойчивее, чем кто бы то ни было из предшествующих эстетиков, к обоснованию объективности категорий искусства. Но в его учении содержание искусства лишь рефлексия «абсолютного духа», а не отражение изменяемой в процессе истории человеком, независимо от сознания, объективной действительности. Вследствие этого как действительная объективность, так и действительный исторический процесс у Гегеля — некая видимость. «Так как абсолютный дух, — пишет Маркс, — именно лишь *post festum*, в философе, приходит к *сознанию* себя как творческого мирового духа, то его фабрикация истории существует лишь в сознании, мнении и представлении философа, лишь в спекулятивном воображении»². Только материалистическая диалектика раскрывает тот факт, что основой человеческого «самопорождения» является не абстрактно-духовный труд, признаваемый Гегелем, а действительный материальный труд людей. Поэтому только материалистическая диалектика в состоянии понять действительный исторический процесс, роль общественной активности людей в создании искусства, не отрывая при этом отношение человека к природе от его общественной деятельности. Марксистское понимание труда, заключающее в себе взаимодействие общества и природы, а значит и зависимость категорий труда от природных условий, равно как и изменение этих условий вследствие общественного развития самого труда, — освобож-

¹ Маркс и Энгельс, Соч., т. III. Подготовительные работы для «Святого семейства», стр. 639.

² Маркс и Энгельс, Соч., т. III, Святое семейство, стр. 110.

дает гениальные догадки Гегеля от всех их идеалистических искажений и натяжек.

Материалистическо-диалектическое понимание искусства как отражения объективной действительности проливает яркий свет на все мнимые проблемы и мистификации гегелевского идеализма. Возьмем для примера диалектическое понимание господствующего в каждом периоде жанра. У самого Гегеля оно неоднократно принимает форму произвольного схематизма, насилия над богатством исторической жизни. Таково, например, его понимание архитектуры как типического искусства символического периода или романа как господствующего жанра современности. У Гегеля этот господствующий жанр должен быть сведен к порождающей его эпохе, и Гегель правильно видит в романе современный эквивалент античной эпопеи, продукт распада средневекового рыцарского эпоса. Маркс и Энгельс конкретно показывают, как в разное время исторически необходимо появлялись несовершенные предшественники романа, которые столь же исторически необходимо не смогли достигнуть развития этого жанра. Энгельс говорит о греческом романе: «Любовные отношения в современном смысле имеют место в древности лишь вне официального общества. Пастухи, любовные радости и страдания которых нам воспевают Феокрит и Мосх, «Дафнис и Хлоя» Лонга,— рабы, не принимающие участия в делах государства, в сфере жизни свободного гражданина»¹. Показывая, как на периферии античного общества на почве его разложения необходимо возникают тенденции (но только тенденции) к созданию романа, Энгельс, как диалектический материалист, преодолевает идеалистический схематизм гегелевской исторической теории жанра.

Только учение Маркса о классовой борьбе дает действительно конкретное понимание отношения искусства к общественному развитию. Обнаруживаемое Гегелем в отдельных случаях понимание этого отношения становится благодаря учению Маркса общей основой философии искусства.

Идеализм и абстрактный схематизм понимания истории Гегелем (даже в тех случаях, когда он угадывает действительные отношения) то и дело приводят его к извращению действительных отношений, придавая им неизбежно реакционный характер. Приведем возможно более простой пример этого. Гегель правильно видел в свободной самодеятельности человека благоприятствующее искусству общественное явление, о чем особенно наглядно свидетельствует ранний период античного общества. Однако идеалистически утрируя эту

¹ Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства, Партиздат, 1937, стр. 100.

мысль, Гегель видит таких же «героев» в запоздалых средневековых образах «Гетца фон Берлихингена» или «Франца фон Зиккингена» и с этой точки зрения восхваляет молодого Гёте за удачный выбор художественного материала. Маркс также считает правильным гётевский выбор и защищает его в противовес абстрактно-схематической «прогрессивности» Лассалю. Но для него Гетц фон Берлихинген, разумеется, не «герой», а «жалкое существо», представитель осужденного историей на гибель класса рыцарства. Гегелевские суждения обнаруживают ту же идеалистическую односторонность и схематичность, что и взгляды Лассалю, хотя по своим историческим познаниям Гегель, несомненно, значительно превосходит Лассалю. Диалектический материализм Маркса позволил уяснить все сложные закономерности «неравномерного развития» искусства, позволил понять, что Гетц фон Берлихинген именно благодаря своей ничтожности служит типическим представителем важной исторической перемены и гениально изображен как таковой Гёте, хотя последний этого ясно и не сознавал.

Идеалистическая диалектика бессильна перед лицом таких противоречий. Поскольку движущей силой развития искусства, согласно Гегелю, является внутренняя диалектика «духа», крупные художники необходимо выражают у него *прямо и непосредственно* смысл этого движения. Материалистическая диалектика Маркса и Энгельса видит в искусстве своеобразную форму отражения объективной действительности. Это отражение может, как мы это видим на примере Гёте, итти иными путями, достигать иных, более отдаленных и высоких целей, нежели те, которые представлялись художнику. Энгельс дает гениальное объяснение творчества Бальзака. «То, что Бальзак был принужден итти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он *видел* настоящих людей будущего там, где в это время их только и можно было найти, это я считаю одной из величайших побед реализма, одной из величайших особенностей старика Бальзака»¹. Только материалистическая диалектика в состоянии так глубоко проникнуть в понимание искусства, в понимание творчества великих художников. Несмотря на то, что в гегелевской логике противоречие является средоточием всего философского мышления, несмотря на то, что его гению удавалось иногда разглядеть подлинные отношения исторического развития, тем не менее

¹ Письмо Энгельса М. Гаркнес от начала апреля 1888 г.

настоящая диалектика прогресса осталась для него недоступной. Вместе с тем целый ряд важнейших проблем в развитии искусства, в особенности нового времени, остался для него необъяснимым. Примером этого может служить анализ голландской живописи XVII в. в его «Лекциях по эстетике». Этот анализ неоднократно и не без основания восхваляли, в особенности Плеханов, как социально-историческое объяснение существенных и новых стилистических особенностей. Однако для ограниченности гегелевской эстетики характерно, что она оказывается здесь в состоянии эстетически объяснить лишь тех художников, в творчестве которых влияние огромного экономического, политического и культурного подъема буржуазии этой эпохи сказывается прямо и непосредственно. Понимание того, что те же самые отношения породили трагический образ величайшего художника Голландии Рембрандта, что именно они и составляют основу его трагизма, понимание этого было недоступно гегелевской диалектике.

Лишь решительная переработка эстетики Гегеля Марксом с позиций революционного пролетариата позволяет понять подлинные законы развития искусства. Характерно, что при этом коренное изменение основ гегелевской эстетики, ее методологии и социального содержания сказывается во всех конкретных проблемах, даже в тех, где Маркс более или менее согласен с гегелевской постановкой вопроса и исторической оценкой. Понимание социалистической перспективы развития человечества и понимание того, что «классовая борьба необходимо ведет к диктатуре пролетариата», дают им возможность увидеть в истинном свете прошлое и настоящее искусства и перспективу его грядущего развития.

Правильная оценка античного искусства, Шекспира и т. д. теснейшим образом связана с правильной оценкой современности. Мы видели, что Гегель глубоко понял проблематичность нового искусства. Маркс раскрывает подлинную основу этой проблематичности и дает ей четкое историко-материалистическое объяснение: «Например, капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия»¹. На основании своей оценки этой проблематичности Гегель приходит к тому выводу, что «дух» миновал уже ступень эстетического и, стало быть, подлинный расцвет искусства теперь уже никогда не наступит. Для Маркса, напротив, ясно, что свержение капитализма влечет за собой новый, невиданный подъем всей человеческой культуры, а тем самым и искусства. Из этой новой социалистической перспективы следует иное отношение к эпохе капитализма. Во многом соглашаясь с гегелев-

¹ Маркс, Теории прибавочной стоимости, Партиздат, 1932, т. I, стр. 247.

ской оценкой Сервантеса, Шекспира и Гёте, Маркс всячески подчеркивает непонятое Гегелем значение революционного социально-критического реализма, с наибольшей энергией выраженного в творчестве Фильдинга и Бальзака.

И здесь речь идет вовсе не об одной лишь правильной оценке отдельных выдающихся художников. Дело идет о понимании прогрессивного, революционного значения искусства в противоречивом развитии капиталистического общества. Гегелевское понимание искусства этого периода не может не быть выражением покорности неизбежному, освящением примирительных тенденций в творчестве старого Гёте. Если Маркс и Энгельс настойчиво подчеркивали значение великих реалистов XVIII—XIX вв., если в величественном реализме Шекспира они видели прообраз художественного воплощения народных движений, то этим они материалистически преодолели в эстетике гегелевский «конец истории». Это преодоление в свою очередь требует коренной материалистической переработки гегелевской теории жанров, оно *ломает* ее тесные идеалистические границы. У Гегеля, например, защитник старого общественного порядка от пробивающего себе путь «нового принципа» является типическим героем трагедии. Маркс и Энгельс не отрицают этот тип трагедии, но в своей полемике с Лассалем показывают, что помимо такого типа возможен и другой, новый тип трагедии — трагедия героической гибели революционеров прошлого: трагедии Томаса Мюнцера. У Гегеля сатира является исключительно жанром распадающегося античного мира. Маркс и Энгельс показывают, насколько сатирическое обнажение противоречий характерно для современной литературы и насколько плодотворно сатирическое обличение лживости и лицемерия капиталистического общества в произведениях Дидро и Бальзака, Гейне и Щедрина.

Указания и замечания Маркса и Энгельса, касающиеся систематической материалистическо-диалектической переработки гегелевской эстетики, не использованы еще в полной мере.

В этом проявили себя вредные традиции эпохи II Интернационала. Для теоретиков II Интернационала Гегель действительно был «мертвой собакой». Даже такой крупный эстетически образованный, прекрасно знающий литературу марксист этого периода, как Франц Меринг, считает «Критику способности суждения» Канта основной теоретической работой по эстетике. Плеханов гораздо более обстоятельно и углубленно занимался гегелевской эстетикой. Но и его трактовка обходит принципиальные вопросы материалистической переработки гегелевской «Эстетики», равно как и конкретные, методологические и исторические следствия, вытекающие из этой переработки.

Только критика и разоблачение ревизионизма II Интернационала Лениным и Сталиным проложили путь к правильному пониманию марксова учения и в области эстетики.

Ленинские статьи о Толстом, высказывания о Герцене, Гоголе, Щедрина, Бетховене, Горьком и др., указания товарища Сталина о национальной по форме и социалистической по содержанию культуре, о социалистическом реализме, о народности искусства и о советской классике, оценка им нового вида искусства — кино, высказывания о Маяковском и крупнейших писателях и поэтах прошлого, являясь дальнейшим развитием марксизма-ленинизма, дают теоретический базис для правильного понимания прошлого и настоящего искусства и для правильной оценки перспектив его дальнейшего развития.

Великие проблемы нашего времени, создание бесклассового общества, рост нового социалистического человека, проблема пролетарского гуманизма, борющегося против фашистского варварства, народность подлинного искусства, социалистический реализм и его борьба против формалистического и натуралистического искажения жизни, усвоение, критическая переработка и массовая пропаганда огромного художественного наследства всей истории человечества — все эти вопросы могут быть правильно поставлены и решены только на основе метода и учения Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина.

«Лекции по эстетике» Гегеля имеют не только историческое значение. Перерабатываемые и изучаемые в революционно-критическом духе, на основе ленинско-сталинского учения, они сыграют большую роль в разработке стоящих перед марксистской эстетикой насущных проблем.

28 августа 1937 г. после тяжелой болезни скончался переводчик «Эстетики» и многих других произведений Гегеля Борис Григорьевич СТОЛПНЕР. Своими переводами важнейших произведений Гегеля он облегчил советским читателям изучение философии великого диалектика. Смерть настигла его в самом разгаре этой работы и лишила возможности закончить перевод «Эстетики»: из второго тома «Эстетики» остался непереведенным им один печатный лист, а из третьего тома он успел перевести только шесть листов.

ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ АКАДЕМИИ НАУК СССР



Hegel

ВВЕДЕНИЕ

М.м. Гг.

Наши чтения посвящаются изложению *эстетики*; ее предметом является обширное *царство прекрасного*; строже говоря, предметом эстетики является область *искусства* и притом не всякого, а именно *изящного искусства*.

Нужно признать, что «эстетика» не совсем подходящее слово для обозначения этого предмета, ибо термин «эстетика» в его более точном смысле означает: наука о чувстве, *чувствовании*. Эстетика, понимаемая в последнем смысле, зародилась в вольфовской школе в качестве новой науки или, вернее, чего-то представляющего собою только задаток будущей философской дисциплины, а в то время художественные произведения рассматривались в Германии в отношении тех чувств, которые, как предполагалось, они вызывают, например, чувства приятного, восхищения, страха, сострадания и т. д. Ввиду несоответствия или, точнее говоря, поверхностности этого обозначения, некоторые авторы предлагали другие названия, предлагали, например, назвать нашу дисциплину *каллистикой*. Однако и это последнее название оказывается неудовлетворительным, ибо наука, которая имеется им в виду, рассматривает не прекрасное вообще, а только прекрасное в *искусстве*. Мы поэтому оставляем старый термин, ибо вопрос о названии нас не интересует, и к тому же следует принять во внимание, что термин «эстетика» уже укоренился, так как он из языка науки перешел в общее словоупотребление, и потому будет лучше сохранить его. Однако точным обозначением нашей дисциплины служит выражение: «*философия искусства*» или более определенно — «*философия изящного искусства*».

I. Этим выражением мы сразу же исключаем из области нашей дисциплины *прекрасное в природе*. Может, с одной стороны, казаться, что такое ограничение нашего предмета произвольно и что мы лишь пользуемся правом, всякой науки устанавливая по своему усмотрению объем своего содержания и демаркационные линии, отграничивающие ее от других наук. Однако не в этом смысле мы должны пони-

мать ограничение предмета эстетики областью прекрасного в искусстве. Мы, правда, привыкли в повседневной жизни говорить о *красивом* цвете, *красивом* небе, *красивой* реке, а еще чаще говорим о *красивых* цветах, *красивых* животных и *красивых* людях. Но хотя мы и не намерены пускаться здесь в спор о том, справедливо ли такого рода предметам приписывается качество красоты и имеем ли мы вообще право ставить рядом как нечто однородное красоту в природе и красоту в искусстве, мы можем, однако, уже теперь выставить утверждение, что красота в искусстве стоит *выше* красоты в природе. Ибо красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порождаемой духом, и насколько дух и его произведения стоят выше природы и ее явлений, настолько также и красота в искусстве стоит выше красоты в природе. Больше того: с *формальной* точки зрения можно сказать, что даже какая-нибудь плохонькая шальная фантазия, приходящая в голову человеку, стоит *выше* какого угодно произведения природы, ибо и в такой фантазии все же присутствует духовность и свобода. По своему содержанию солнце, например, является *абсолютно необходимым* моментом, а превратная мысль случайна, и как таковая преходяща и исчезает, но сами по себе взятые такого рода природные существования, как, например, солнце, не различены, не свободны в себе, не самосознательны; когда же мы рассматриваем такое существо в его необходимой связи с другими, мы уже рассматриваем его не как нечто самостоятельное (*für sich*), и, следовательно, не как прекрасное.

Говоря вообще, что дух и порожденная им красота в искусстве стоят *выше* красоты в природе, мы, разумеется, этим почти еще ничего не сказали, ибо «*выше*» представляет собою совершенно неопределенное выражение; это выражение как бы подразумевает, что красота в природе и красота в искусстве находятся рядом, в одном и том же пространстве представления, и между ними лишь количественное и, следовательно, внешнее различие. Но, говоря, что дух и порожденная им красота в искусстве *выше* природы, мы не разумеем под этим, что дух только относительно выше, а думаем, что единственно лишь дух есть истинное, единственно лишь он объемлет все в себе, так что все другое прекрасное подлинно прекрасно лишь постольку, поскольку оно причастно этому высшему и порождено последним. В этом смысле прекрасное в природе является лишь отражением красоты, принадлежащей духу, является несовершенным, неполным видом красоты, таким видом красоты, который по *существенному* своему *бытию* содержится в самом духе. Да и помимо этого ограничение предмета эстетики красотой в ис-

кусстве должно представляться нам совершенно естественным, ибо, сколько бы ни говорили о красотах природы, — древние греки и римляне говорили об этом меньше нашего, — все же до сих пор еще никому не взбрела в голову мысль выделить особо *красоту* предметов природы и создать науку, которая давала бы систематический разбор этих красот. Мы, например, руководясь точкой зрения *полезности*, создали науку о предметах природы, помогающих нам в борьбе с болезнями; науку о *materia medica*, дающую описание минералов, химических продуктов, растений, животных, полезных для лечения болезней. Но мы не объединили и не рассматриваем царства природы, руководясь точкой зрения *красоты*. Мы чувствуем, что наши представления о красоте в природе слишком *неопределенны*, что мы в этой области не обладаем *критерием*, и поэтому объединение предметов природы с точки зрения красоты представляло бы слишком мало интереса.

Эти предварительные замечания о красоте в природе и искусстве, об отношении между этими двумя видами красоты и о том, что первый исключается из области нашего предмета в собственном смысле, имеют своей целью устранить представление, будто ограничение нашей науки есть лишь дело произвольного выбора, каприза. Но они не ставят себе целью уже здесь доказать, что действительное отношение в самом деле таково, ибо рассмотрение этого отношения должно найти место в пределах самой нашей науки, и поэтому оно должно быть более подробно выяснено и доказано лишь позднее.

Но если мы, предвосхищая позднейший вывод, уже теперь ограничимся рассмотрением прекрасного в искусстве, то, сделав этот первый шаг, мы тотчас же натолкнемся на новые затруднения.

Во-первых, у нас может закрасться невольное сомнение, *достойно* ли изящное искусство стать предметом научного рассмотрения. Верно, во всяком случае, что прекрасное и искусство подобно некоему дружественному нам гению проникают во все жизненные дела и, ярко расцветивая все окружающее нас, украшают материальную, равно как и духовную нашу среду. Они облегчают бремя затруднений, перед которыми нас часто ставят серьезные требования действительности, своей занимательностью изгоняют скуку наших праздных часов и, если они не могут дать чего-нибудь хорошего, то они, по крайней мере, занимают место порока, а это все же лучше. Однако, если искусство со своими приятными формами привходит во все, если мы встречаем его повсюду, во все времена, начиная от грубого убора дикарей до пышного великолепия прекрасного, богато украшенного храма, то сами эти формы все же представляются нам лежащими вне сферы подлинной конечной цели жизни, и, хотя художествен-

ные произведения не наносят ущерба этим серьезным целям, а иногда кажется даже, что они споспешествуют последним, по крайней мере, тем, что удерживают от дурного занятия, все же искусство представляет собою скорее *отдых, ослабление* энергии духа, между тем как субстанциальные, существенные интересы жизни нуждаются, наоборот, в напряжении сил духа. Попытка трактовать со всей научной серьезностью то, что само по себе не носит серьезного характера, может поэтому казаться несоответствующей природе предмета и педантичной. С такой точки зрения искусство при сопоставлении его с существенными потребностями и интересами представляется, во всяком случае, *роскошью*, хотя бы мы признали, что *разнеженность души*, к которой может привести деятельный интерес к красоте предметов, не является вместе с тем вредной *изнеженностью*. Соглашавшимся с тем, что изящные искусства представляют собою роскошь. часто казалось поэтому необходимым, выясняя отношение между этими искусствами и необходимыми требованиями *практической* жизни вообще и в особенности отношение между ними и нравственностью и благочестием, брать их под свою защиту. А так как защитникам нельзя было доказать безвредность этих искусств, то они, по крайней мере, старались показать вероятность того, что сумма *выгод*, доставляемых этой роскошью духа, больше суммы приносимого ею *ущерба*. При рассмотрении искусства с этой точки зрения самому ему приписывали серьезные цели, и его часто рекомендовали как посредника между разумом и чувственностью, между склонностью и долгом, как примирителя этих столь враждебных друг другу, столь сурово сталкивающихся между собою элементов. Но можно как раз придерживаться того мнения, что хотя и верно, что искусство имеет перед собою такие более серьезные цели, чем доставление простого развлечения, разум и долг все же ничего не выигрывают от этой попытки посредничества, потому что они именно по своей природе, по своей беспримесной чистоте не согласятся на такую сделку и потребуют от враждебных им элементов такой же чистоты, какую они сами обладают. Да и кроме того, эти приписываемые искусству цели еще не делают его более достойным научного рассмотрения, так как оно все же всегда служит двум господам и наряду с этими высокими целями оно также споспешествует праздности и ффривольности. Можно даже сказать вообще, что это служение высоким целям разума и долга делает его лишь средством, а не самоцелью. Что же касается формы этого средства, то она, по-видимому, всегда будет страдать тем невыгодным для нас недостатком, что, хотя искусство на самом деле подчиняет себя серьезным целям и приводит к серьезным результатам,

средством, которое само оно употребляет для достижения этих целей, все же является *обман*. Ибо прекрасное получает свою жизнь в *видимости*. Но каждый легко признает, что истинные конечные цели должны достигаться не посредством обмана, и даже если эти цели кое-где будут легче достигаться благодаря применению его, то все же это будет иметь место лишь в очень немногих случаях, и даже в этих случаях нельзя считать обман подходящим средством для достижения высоких целей. Ибо средство должно соответствовать достоинству цели, и не видимость и обман, а лишь правда может породить правду. И точно так же и наука должна исследовать подлинные интересы духа согласно действительно совершающимся процессам и истинным представлениям о них.

На основании этих соображений может казаться, что изящное искусство *недостойно* быть предметом научного рассмотрения, так как оно остается приятной игрой, и если даже оно и преследует более серьезные цели, оно все же противоречит природе этих целей. Да и, кроме того, оно вообще является лишь слугой, служит лишь средством как для целей развлечения, так и для этих серьезных целей. Наконец, как стихией, в которой оно вообще существует, так и единственно доступным ему средством воздействия являются обман, иллюзия.

Во-вторых, можно, повидимому, выдвинуть еще более веское соображение. Можно именно сказать, что если даже допустить, что изящное искусство достойно быть предметом философских размышлений, оно все же не представляет собою *подходящего* предмета для научной трактовки в *собственном* смысле этого выражения. Ибо красота в искусстве предлагает себя внешнему чувству, *ощущению*, созерцанию, воображению: у нее другая область, чем у науки; понимание ее функционирования и ее произведения требуют другого органа, а не научного мышления. Далее следует указать, что красота в искусстве доставляет нам наслаждение как раз *свободным* характером творческого процесса и созданных образов. Как в процессе творчества, так и при созерцании этих образов, мы, повидимому, избегаем всех цепей, налагаемых правилами, и всего того, что подчиняется этим правилам. Устав от суровой строгости царства закономерности и мрачной сосредоточенности научной мысли, мы ищем успокоения и оживления в образах искусства; в противовес царству теньей, которое являет нам идея, мы прибегаем к радостной, полнокровной действительности. Наконец, источником художественных произведений является свободная деятельность фантазии, которая в создании своих воображаемых образов еще более свободна, чем сама природа. Искусство имеет в

своим распоряжении не только все богатство образов природы во всей многообразной их пестроте, но сверх того еще и творческое воображение, которое обладает *неисчерпаемыми* возможностями расширения области форм, прибавляет к уже существующим в природе свои *собственные* создания. Пред лицом столь неизмеримого богатства фантазии и ее свободных произведений мысль, повидимому, должна потерять мужество и отказаться от затеи привлечь к своему суду эти создания фантазии в *полном* составе, дать им затем свою оценку и подчинить их своим всеобщим правилам.

Наука же *по своей форме*, как это все признают, пользуется абстрагирующим от массы подробностей мышлением. Вследствие этого, с одной стороны, исключается из ее области воображение с его случайностью и произволом, исключается, стало быть, орган художественной деятельности и художественного наслаждения. С другой же стороны, если функция искусства как раз и состоит в том, что оно оживляет, сообщает радостный характер понятию, которое само по себе мрачно, скудно и сухо, примиряет с действительностью его абстракции и разлад, дополняет понятие содержанием действительности, то ведь *чисто* мыслительное рассмотрение искусства снова устраняет, уничтожает само это средство для дополнения понятия, снова сообщает понятию прежний его характер простоты, находящейся вне действительности и тенеобразной абстрактности. Пойдем далее. По своему *содержанию* наука занимается *необходимым* в самом себе. Так как эстетика оставляет в стороне красоту в природе, то, повидимому, выходит, что мы в этом отношении не только ничего не выиграли, но даже еще больше отделились от необходимого. Ибо одно только выражение «*природа*» уже вызывает в нас представление о *необходимости* и *закономерности*, вызывает, следовательно, в нас представление о строе, более подходящем для научного рассмотрения и внушающем поэтому надежду на то, что последнее найдет в нем податливый объект. Область же *духа* вообще и больше всего область воображения характеризуется, повидимому, по сравнению с природой господством произвола, отсутствием закономерности, т. е. свойствами, которые сами собой ускользают от всякого научного обоснования.

Со всех этих сторон — как со стороны происхождения изящного искусства, так и со стороны оказываемого им действия и охватываемой им области — оно, таким образом, не только оказывается не вполне подходящим объектом для научных изысканий, но даже прямо самостоятельно противится регулированию мыслью и поэтому представляет собою совершенно *неподходящий* объект для научного рассмотрения в собственном смысле.

Эти и другие подобного рода сомнения в возможности подлинно научной трактовки изящного искусства заимствованы нами из ходячих представлений, точек зрения и размышлений. Более подробным развитием всех этих соображений читатель может насладиться прямо доотказу в старых произведениях, в особенности французских, трактующих о прекрасном и об изящных искусствах. В этих соображениях мы встречаем отчасти довольно верные факты, отчасти же сделанные из последних выводы, кажущиеся на первый взгляд тоже довольно приемлемыми. Так, например, тот факт, что манеры художественного творчества очень многообразны и что явление красоты имеет всеобщее распространение. Из этих фактов можно, если угодно, сделать дальнейший вывод о существовании в человеческой природе всеобщего *влечения к красоте*, а затем можно сделать еще дальнейший вывод, что так как представления о прекрасном столь бесконечно многообразны и, следовательно, являются, очевидно, чем-то носящим *частный характер*, то не может существовать никаких *всеобщих* законов прекрасного и вкуса.

Не разобрав этих соображений, мы не можем перейти к собственному предмету нашего исследования, и потому ближайшей нашей задачей необходимо является дать краткий вводный разбор выдвинутых возражений и сомнений.

Что касается, во-первых, вопроса о том, *достойно* ли искусство стать предметом научного рассмотрения, то во всяком случае верно, что искусством можно пользоваться как легкой игрой, как средством для получения удовольствия и препровождения времени, украшения нашей обстановки, сообщения приятного характера нашим внешним условиям жизни и выделения посредством их украшения тех или других предметов. Поскольку искусство служит только таким целям, оно в самом деле представляет собою не независимое, не свободное, а служебное искусство. Но то, что *мы* намерены рассмотреть, это — искусство, *свободное* как в своих средствах, так и в своих целях. Что искусство может в общем служить также и чужеродным целям и являться тогда только имеющей второстепенное значение забавой, препровождением времени, это, впрочем, является свойством не исключительно ему принадлежащим, так как оно разделяет его с мыслью. Ибо мысль, с одной стороны, как наука, служащая для практических целей, может быть использована для достижения ограниченных целей и случайных средств к таким целям, и тогда она в качестве служебного рассудка получает свою определенность не от самой себя, а от чужеродных предметов и обстоятельств. Но она, с другой стороны, освобождается от этой подчиненной роли, чтобы, свободная и самостоятельная, воспарить к истине, в сфере которой она,

став независимой, наполняется единственно только своими собственными целями.

Лишь в этой своей свободе изящное искусство впервые становится подлинным искусством, и оно лишь тогда разрешает свою *высшую* задачу, когда оно становится в одном общем кругу с религией и философией и является только одним из способов познания и выражения *божественного*, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа. В произведения искусства народы вложили свои содержательнейшие внутренние созерцания и представления, и изящное искусство часто служит ключом для понимания мудрости и религии, а у некоторых народов исключительно лишь оно служит таковым ключом. Это свойство обще искусству с религией и философией; однако оно своеобразно отлично от последних в том отношении, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делает их, таким образом, ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствованиям. *Мысль* проникает в глубину *сверхчувственного мира*, и она сначала противопоставляет его непосредственному сознанию и наличному ощущению как некое *потустороннее*; именно свобода мыслительного познания высвобождается из-под власти *посюстороннего*, носящего название чувственной действительности и конечности. Но этот *разрыв* с посюсторонним, эту рану, которую дух наносит себе в своем поступательном шествии, он сам также и излечивает; он порождает из самого себя произведения изящного искусства как первый посредствующий член, примиряющий между собою исключительно внешнее, чувственное, преходящее и чистую мысль, — природу, конечную действительность и бесконечную свободу постигающей мысли.

Что же касается утверждения, что *стихия искусства* есть вообще нечто недостойное, представляет собою *видимость* и *обман*, то это возражение было бы несомненно правильно, если бы можно было принимать, что видимость есть нечто, не имеющее права на существование. Но в самом деле сама *видимость* существенна для *сущности*, истина не существовала бы, если бы она не становилась видимой и не являлась бы нам, не существовала бы *для* некоего, не существовала бы как *для* самой себя, так и для духа вообще. Предметом упрека для искусства можно потому сделать не вообще *видимость*, а лишь особый характер той видимости, в которой искусство сообщает действительность истинному в самом себе. Если видимость, в которой искусство дает существование своим созданиям, мы определим как *обман*, то этот упрек получает значение лишь при сравнении произведений искусства с *внешним миром* явлений и их непосредственной материальностью, равно как и при

сравнении о нашим собственным ощущаемым миром, т. е. с *внутренним чувственным миром*. Этим обоим мирам мы в эмпирической жизни, в жизни нашего собственного явления, привыкли давать название действительности, реальности и истины в противоположность искусству, которому-де нехватает такой реальности и истинности. Но как раз вся эта сфера эмпирических миров, внутреннего и внешнего мира, не есть мир истинной действительности, а скорее есть в более строгом смысле, чем искусство, голая видимость и жестокий обман. Лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних предметов мы найдем подлинную действительность. Ибо истинно действительным является лишь сущее в себе и для себя, субстанциальное природы и духа, которое, хотя и сообщает себе наличие и существование, однако остается в этом существовании сущим в себе и для себя и лишь таким образом поистине действительно. Но господство этих всеобщих сил как раз и является тем, что выделяется и раскрывается искусством. Правда, в обычных внутреннем и внешнем мирах сущность также проявляется, однако в них она обнаруживается в виде хаоса беспорядочных случайностей, обнаруживается ущемленной вследствие непосредственности чувственности и произвола, выступающего в состояниях, событиях, характерах и т. д. Искусство снимает с указанного истинного содержания явления видимость и обман, присущие этому дурному, переходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Таким образом, искусство не только не представляет собою голой видимости, но мы, как раз наоборот, должны признать за произведениями искусства высшую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью.

И точно так же нельзя назвать изображения, даваемые искусством, обманчивой видимостью по сравнению с якобы более истинными изображениями историографии. Ибо историография также имеет элементом своих изображений не непосредственное существование, а духовную видимость последнего, и ее содержание остается отягченным всей случайностью повседневной действительности, ее событий, осложнений и индивидуальностей, между тем как художественное произведение дает нам властвующие в истории вечные силы без случайного придатка непосредственно чувственного наличия и его лишенной всякой опоры видимости.

Если характер явления образов, создаваемых искусством, называют обманом по сравнению с философской мыслью, с религиозными и нравственными основоположениями, то это верно, ибо форма обнаружения некоего содержания в области мысли несомненно представляет собою *наистиннейшую ре-*

альность. Однако в сравнении с тем характером, который носят чувственное непосредственное существование и историография, видимость, которую являет искусство, обладает тем преимуществом, что сама эта видимость выводит нас за свои пределы, указывает нечто, лежащее вне ее, направляет к некоему духовному, которое должно посредством нее сделаться предметом нашего представления, между тем как непосредственное явление выдает само себя не за обманчивое, а, наоборот, за действительное и истинное, тогда как на самом деле непосредственно чувственное лишь засоряет и скрывает истинное. Жесткая кора природы и мира повседневной жизни более затрудняет духу проникновение в идею, чем произведения искусства.

Но, если мы, с одной стороны, отводим искусству такое высокое место, то, с другой стороны, мы должны настаивать на том, что искусство ни по своей форме, ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов. Ибо как раз вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения. Для того чтобы данная истина могла стать подлинным содержанием искусства, требуется, чтобы в ее собственном определении заключалась возможность перехода в форму чувственности, оставаясь в ней адекватной себе; такого рода истиной были, например, греческие боги. Существует, напротив, более глубокое понимание истины, в котором она уже больше не столь родственна и дружественна чувственности, чтобы этот материал мог принять ее в себя и дать ей соответственное выражение. Таково, например, христианское понимание истины, а, главное, дух нашего современного мира или, говоря точнее, дух нашей религии и нашей основанной на разуме культуры поднялся, повидимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собою высшую форму осознания абсолютного. Своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже больше не дают полного удовлетворения нашей высшей потребности. Мы вышли из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им, как богам; впечатление, которое они теперь производят на нас, носит более рассудительный характер, и чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшем пробном камне и подтверждении, получаемом из других источников. Мысль и размышление обогнали изящные искусства. Если кому нравится сетовать и порицать такое положение вещей, то он может считать это явление признаком порчи и приписывать его преобладанию

в наше время страстей и эгоистических интересов, отпугивающих как требуемое искусством серьезное отношение, так и доставляемую им радость. Или он может обвинить в этом положении вещей тяжелые условия нашего времени, запутанное состояние гражданской и политической жизни, не позволяющее, по его мнению, душе, находящейся в плену у мелких интересов, освободиться от них и подняться к высшим целям искусства, так как сам ум человека в лице наук, по его мнению, поставлен на службу этих тяжелых условий и мелких интересов дня, сам интеллект всецело предан наукам, полезным лишь для достижения подобного рода практических целей; сам интеллект, по его мнению, подпал соблазну и обрек себя на добровольное изгнание в эту безотрадную пустыню.

Как бы дело ни обстояло, но факт все же тот, что искусство теперь уже перестало доставлять то удовлетворение духовных потребностей, которого прежние эпохи и народы в нем искали и которое они лишь в нем находили; факт тот, что оно перестало доставлять то удовлетворение, которое, по крайней мере, со стороны религии было теснейшим образом связано с искусством. Прошли прекрасные дни греческого искусства, равно как и золотое время более позднего средневековья. Наша современная, основанная на рефлексии культура делает для нас потребностью придерживаться общих точек зрения как по отношению к воле, так и по отношению к суждению и регулировать наши частные мысли и поступки согласно этим точкам зрения, так что для нас имеют силу в качестве того, что определяет наше поведение, общие формы, законы, обязанности, права, максимы, и они-то, главным образом, управляют нашей жизнью. Интерес же к искусству равно как и художественное творчество требуют в общем согласно нашим воззрениям скорее такой живости, при которой всеобщее налично не в качестве закона и максимы, а действует в качестве чего-то тождественного с душевными настроениями и эмоциями; и в самом деле, в фантазии всеобщее, разумное содержится в качестве чего-то приведенного в единство с некоторым конкретно-чувственным явлением. Наше время поэтому по своему общему состоянию неблагоприятно искусству. Делаящий свое дело художник не только заражен громко звучащим вокруг него голосом рефлексии, общей привычкой рассудочно судить и ридить об искусстве, он не только соблазняется ими и сам начинает вносить больше мыслей в свои работы, но вся духовная культура нашего времени носит такой же характер, благодаря чему художник сам оказывается стоящим внутри этого рефлектирующего мира и его условий жизни, так что он совершенно не в состоянии ни отвлечься от него посредством постоянного напряжения воли или раз принятого решения, ни

достигнуть искусственно уединения или удаления от условий современной жизни, замещающего потерянное им с помощью особого воспитания.

Во всех указанных отношениях искусство со стороны его высших возможностей есть и остается для нас чем-то отошедшим в прошлое. Вследствие этого оно также потеряло для нас характер подлинной истинности и жизненности, и оно теперь уже перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость, не занимает в нем своего прежнего высокого положения, а скорее перенесено в мир наших *представлений*. Теперь художественное произведение сразу вызывает в нас не только непосредственное удовольствие, но и наше суждение, так как мы подвергаем суду нашего мыслительного рассмотрения его содержание, употребленные в нем изобразительные средства и соответствие или несоответствие обоих друг другу. *Наука* об искусстве является поэтому в наше время еще более настоятельной потребностью, чем в те эпохи, в которые искусство само по себе, единственно только как искусство, уже доставляло полное удовлетворение. В наше время искусство приглашает нас подвергать его мыслительному рассмотрению и делать это притом не с целью стимулирования художественного творчества, а с тем, чтобы научно познать, что такое искусство.

Но когда мы желаем последовать этому приглашению, нас встречает сомнение, которого мы уже коснулись выше, а именно, то возражение, что искусство, являясь, пожалуй, вообще подходящим предметом рассмотрения для философски рефлектирующих людей, все же не представляет собою подходящего предмета для систематического, собственно научного рассмотрения. В этом возражении содержится, однако, прежде всего ложное представление, будто философское рассмотрение может быть также и ненаучным. Здесь я должен относительно этого пункта сказать лишь вкратце, что каковы бы ни были представления других о философии и философствовании, я-то, со своей стороны, думаю, что философствование совершенно неотделимо от научности. Ибо философия должна рассматривать некий предмет со стороны его необходимости и притом не только со стороны его субъективной необходимости или со стороны внешней координации, классификации и т. д., а она должна раскрыть и доказать этот предмет согласно необходимости его собственной, внутренней природы. Лишь это выявление составляет вообще также и научный характер всякого исследования. Но поскольку объективная необходимость предмета состоит по существу в его логико-метафизической природе, можно и даже должно при изолированном рассмотрении искусства несколько отступить от научной строгости, ибо в искусстве имеется

много предпосылок, касающихся частью самого содержания, частью его материала и стихии, в силу которых искусство вместе с тем всегда граничит со случайностью. Поэтому мы должны выдвигать аспект необходимости его оформления лишь в отношении существенного, внутреннего поступательного движения его содержания и выразительных средств.

Что же касается возражения, указывающего на то, что произведения изящного искусства не поддаются научно-мыслительному рассмотрению потому, что они имеют своим источником беспорядочную фантазию и настроение и, необозримые по числу и разнообразию, действуют исключительно только на чувство и воображение, то указанное затруднение, повидимому, полностью сохраняет свой вес. Ибо красота в искусстве выступает на самом деле в форме, которая явно противоположна мысли, и если последняя хочет функционировать по-своему, она вынуждена разрушить эту форму. Это представление находится в связи с мнением, что постижение в понятиях искажает и умерщвляет вообще реальное, жизнь природы и духа, и вместо того чтобы приблизить это реальное к нам, мышление согласно понятию как раз еще больше отдаляет его от нас, так что человек благодаря мышлению, которое должно было бы быть *средством* для постижения жизни, наоборот, сам лишает себя достижения этой *цели*. Здесь не место высказываться по этому пункту исчерпывающим образом, а мы должны лишь указать ту точку зрения, исходя из которой нам сделалось бы доступным устранение этого затруднения или, иначе говоря, этой невозможности и несуразности.

Прежде всего с нами, во всяком случае, согласятся, что дух способен рассматривать сам себя, способен обладать сознанием и, именно, *мыслительным* сознанием о самом себе и обо всем том, что из него истекает. Ибо *мышление* как раз и составляет наивнутреннейшую, существенную природу духа. Если только дух подлинно присутствует в этом мыслительном сознании себя и своих продуктов, то сколько бы ни было в них свободы и произвола, он все-таки ведет себя соответственно своей существенной природе. Искусство же и его создания как истекшие из духа и порожденные им, сами носят духовный характер, хотя даваемое искусством изображение воспринимает в себя чувственную видимость и пропитывает чувственное духом. В этом отношении искусство уже ближе к духу и его мышлению, чем лишь внешняя, бездуховная природа. В лице произведений искусства он имеет дело лишь со своим достоянием, и хотя создания искусства представляют собою не мысль и понятие, а развертывание понятия из самого себя, самоотчуждение понятий и его направленность к чувственному, то все же мощь мысля-

щего духа заключается в том, что он не только постигает *самого себя* в своей специфической форме, в мышлении, но также снова узнает себя в своем *отчуждении*, в своей направленности к чувству и чувственности, постигает себя в своем ином, превращая отчужденное в мысли и возвращаясь, таким образом, к себе. И мыслящий дух, занимаясь иным самого себя¹, не изменяет этим самому себе, не забывает себя и не отрекается в этом своем деле от самого себя; он также не столь бессилён, чтобы не быть в состоянии постигать то, что отлично от него, а постигает и себя и свою противоположность. Ибо понятие есть всеобщее, сохраняющееся в своих обособлениях, объемлющее себя и свое иное, и, таким образом, оно в силах снова упразднить и действительно упраздняет то отчуждение, к которому оно приходит в своем поступательном движении. Таким образом, и художественное произведение, в котором мысль отчуждается от самой себя, также входит в область постигающей мысли, и дух, подчиняя себя требованиям научного рассмотрения, удовлетворяет этим лишь потребность своей наисобственной природы. Так как его сущностью и понятием является мышление, то он в конце концов испытывает полное удовлетворение лишь после того, как он пропитает мыслью все продукты своей деятельности и только таким образом впервые сделает их своими собственными. Но искусство, как мы это еще определеннее увидим дальше, не только не является высшей формой духа, а даже, наоборот, получает свое подлинное подтверждение лишь в науке.

И точно так же нет в искусстве такого беспорядочного произвола, вследствие которого оно не поддавалось бы философскому рассмотрению. Ибо, как мы на это уже намекнули, подлинной задачей искусства является осознание высших интересов духа. Из этого сразу вытекает тот вывод, что, поскольку речь идет о *содержании*, изящное искусство не может отдаваться безудержной фантазии, ибо эти духовные интересы указывают ему для его содержания определенные опорные пункты, хотя бы формы и образы были сколь угодно многообразны и неисчерпаемы. То же самое верно и по отношению к самим формам. И они также не предоставлены произволу голого случая. Не всякое оформление способно быть выражением и воплощением этих интересов, воспринимать эти интересы в себя и передавать их, а определенное содержание определяет также и соответствующую ему форму.

На основании вышесказанного мы имеем право заключить, что мы способны мыслительно ориентироваться в ка-

¹ Т. е. своим инобытием. — *Перев.*

жущихся необозримыми многочисленными художественными произведениями и формах.

Таким образом, мы теперь, во-первых, указали содержание нашей науки, то, изложением чего мы намерены ограничиться в этих чтениях, и убедились, во-вторых, что ни изящное искусство не недостойно сделаться предметом философского рассмотрения, ни философское рассмотрение не способно познать сущность изящного искусства.

II. Если теперь поставим вопрос, *каков характер научного рассмотрения искусства*, то мы тотчас же убедимся, что и здесь мы снова встречаем два противоположных способа рассмотрения, каждый из которых, как кажется, исключает другой и не позволяет поэтому нам притти к какому бы то ни было *истинному выводу*.

С одной стороны, мы видим, что наука об искусстве подходит лишь извне к действительно существующим произведениям искусства, каталогизирует их в истории искусства, высказывает свои размышления об имеющихся произведениях или набрасывает теории, долженствующие доставлять общие точки зрения, которыми следует руководствоваться как при оценке, так и при создании художественных произведений.

С другой стороны, мы видим, что наука об искусстве ставит себе целью совершенно самостоятельно мыслить о прекрасном и создает лишь общее учение, абстрактную философию прекрасного, вовсе не затрагивающую художественного произведения в его своеобразии.

1. Что касается первого способа рассмотрения, имеющего своим исходным пунктом *эмпирическое* изучение, то он является необходимым для того, кто готовится быть *ученым искусствоведом*. И подобно тому, как в наше время каждый, хотя бы он и не являлся специалистом физиком, все же считает необходимым обладать хотя бы самыми существенными познаниями по физике, так в наше время признается более или менее необходимым для каждого образованного человека, чтобы он обладал некоторыми познаниями по искусству и притязание быть любителем и знатоком искусства является довольно распространенным.

(а) Но для того чтобы мы действительно признали эти познания ученостью, они должны быть многообразны и обширны. Ибо первое требование, предъявляемое нами к ученому, состоит в том, что он должен быть точно знаком с неизмеримой областью отдельных произведений искусства древнего и нового времени, с произведениями, которые отчасти уже погибли в действительности, отчасти же находятся в отдаленных странах или частях света и которые вследствие неблагоприятно сложившихся обстоятельств жизни ученому не пришлось видеть собственными глазами. Кроме того, каж-

дое художественное произведение принадлежит *своему времени, своему народу*, своей среде и зависит от особенных, исторических и других представлений и целей. Вследствие этого искусствovedческая ученость требует также обширного запаса *исторических* и притом очень *специальных* познаний, так как именно индивидуальная природа художественного произведения связана с единичными обстоятельствами и его понимание и объяснение требуют специальных познаний. Эта ученость, наконец, как и всякая другая, требует не только хорошей памяти, чтобы удерживать в уме приобретенные познания, но также и острого воображения, чтобы искусствoved мог ясно и раздельно представлять себе характер художественных произведений во всех их различных чертах, и, главным образом, для того, чтобы он, будучи в состоянии по желанию вызывать их перед своим умственным взором, мог сравнивать их с другими художественными произведениями.

(b) Уже в пределах этого ближайшим образом исторического рассмотрения получают различные точки зрения, которых нельзя упускать из виду, так как мы должны исходить из них в наших критических суждениях о рассматриваемых нами художественных произведениях. Выделенные и объединенные, эти точки зрения играют в искусствovedении ту же самую роль, которую подобного рода точки зрения играют в других науках, имеющих своим исходным пунктом эмпирическое изучение: они образуют всеобщие критерии и положения, а в своем дальнейшем формальном обобщении они образуют *теории* искусств. Приводить посвященную их изложению литературу здесь не место, и мы можем удовольствоваться напоминанием о некоторых произведениях в самых общих чертах. Так, например, напомним об аристотелевской «Поэтике», теория трагедии которой представляет интерес еще и поныне. Еще более точное общее представление о характере подобного рода теоретизирования у древних может дать «Ars poetica» Горация и сочинение «О возвышенном» Лонгина. Общие тезисы, формулируемые в этих произведениях на основании практики искусства, должны были, по мысли авторов, служить, главным образом, нормами и правилами, которыми следует руководствоваться художникам при создании ими своих произведений, в особенности в эпохи упадка поэзии и искусства, рецептами, по которым следует работать. Однако эти врачи искусства прописывали для его излечения рецепты еще менее успешные, чем рецепты, которые прописываются врачами для восстановления здоровья.

Относительно теорий этого рода я замечу лишь, что хотя в деталях они содержат много поучительного, однако их общие положения отвлечены от очень незначительного по своему объему круга художественных произведений, которые эти

авторы именно и признают подлинно прекрасными, но которые на самом деле составляют лишь ограниченную долю области искусства. Эти общие положения представляют собою, с другой стороны, частью весьма тривиальные размышления, которые вследствие своего слишком *общего* характера не дают возможности переходить от них к утверждениям относительно *частных* явлений искусства, а между тем ведь понимание и оценка последних, главным образом, и составляют цель таких положений. Так, например, вышеуказанное послание Горация полно такими максимами; оно поэтому и является книгой для всех и каждого, но именно потому и содержит в себе много ничего не говорящих положений: *omne tulit punctum* и т. д.¹ Это похоже на многие правоучительные правила: «Оставайся там, где ты живешь и зарабатывай честно свой хлеб». В общем виде это правильно, но здесь нет той конкретной определенности, с которой приходится считаться человеку, когда он собирается действовать так или иначе. Другая цель такого рода произведений состоит уже не в содействии созданию истинно художественных произведений, а в том, чтобы такими теориями способствовать образованию правильных суждений об уже созданных произведениях и вообще *развивать вкус* читателей. Именно благодаря тому, что они ставят себе такую цель, «*Elements of criticism*» Гоме. сочинения Баттё и «*Einleitung in die schönen Wissenschaften*» Рамлера очень усердно читались в свое время. Вкус в этом смысле означает правильное расположение частей, художественную трактовку материала и вообще надлежащую обработку всего того, что составляет внешнюю сторону художественного произведения. К этим основоположениям вкуса прибавляли, далее, психологические воззрения того времени, полученные на основании эмпирических наблюдений над способностями и деятельностью души, страстями и их вероятным нарастанием, последовательностью и т. д. Но всегда остается верным то, что каждый человек оценивает художественные произведения или характеры, действия и события по мере своего понимания и душевной глубины, а так как вышеуказанная культура вкуса занималась лишь внешним и незначительным, да и, кроме того, предписываемые ею нормы и правила тоже черпались из очень узкого круга художественных произведений и столь же ограниченной умственной и эмоциональной культуры, то сфера, охватываемая этой культурой, оказывалась неудовлетворительной и неспособной уловить внутреннюю, истинную сущность искусства, равно как и неспособной изощрять и утончать восприятие этой сущности.

¹ Всех голоса соединит, кто мешает приятное с пользой,
Занимая читателя ум и тогда ж поучая. (Перев. М. Дмитриева.)

В общем метод рассуждения в таких теориях таков же, как в прочих нефилософических науках. Рассматриваемое ими содержание заимствуется из круга наших представлений как нечто данное. Затем ставится дальнейший вопрос о характере этих представлений, так как появляется потребность в более точных определениях, которые эти теории также находят в нашем представлении и которые после того, как их заимствуют из последнего, фиксируются в дефинициях. Но вследствие этого мы сразу оказываемся на зыбкой спорной почве. Ибо сначала может, правда, казаться, что прекрасное является совершенно простым представлением. Однако скоро мы убеждаемся, что в нем можно находить многообразные стороны, и, таким образом, один подчеркивает одну сторону, а другой — другую, или, если даже и тот и другой исходят из одних и тех же точек зрения, возникает спор о том, какую сторону следует рассматривать как самую существенную.

Обыкновенно считают обязательным требованием научной полноты, чтобы авторы, пишущие об эстетике, приводили и подвергали критическому рассмотрению различные определения прекрасного. Мы ниже тоже приводим такие определения, но мы не стремимся при этом к исторической *полноте*, не ставим себе целью познакомиться со всеми тонкостями многообразных определений и, кроме того, делаем это не ради удовлетворения *исторического* интереса, а лишь приводим в качестве иллюстрации некоторые из новейших наиболее интересных способов рассмотрения, приближающихся к пониманию того, что на самом деле содержится в идее прекрасного. Для этой цели мы, главным образом, напомним гётевское определение прекрасного, включенное Мейером в его «Geschichte der bildenden Künste in Griechenland» («История пластических искусств в Греции»); в этом случае он, не называя *Гирта* (Hirt), излагает также и его понимание искусства.

В своей статье о прекрасном в искусстве (Норен 1797, статья седьмая) Гирт, один из величайших среди современных истинных знатоков искусства, сначала говорит о прекрасном в отдельных искусствах и затем приходит на основании этих предварительных исследований к тому выводу, что основой для правильной оценки прекрасного в искусстве и развития эстетического вкуса служит понятие *характерного*. Он, именно, определяет прекрасное как «совершенное, могущее стать или действительно являющееся предметом восприятия для глаза, уха или воображения». Совершенное же он затем определяет как «соответствующее той цели, которую ставили себе природа или искусство при образовании предмета по его роду и виду». Поэтому, желая составить себе суждение о красоте предмета, мы должны, насколько возмож-

но, обращать больше всего внимания на конституирующие его индивидуальные признаки, ибо эти признаки как раз и являются тем, что в нем характерно. Под характером как законом искусства он, согласно этому, понимает «ту определенную индивидуальность, благодаря которой отличаются друг от друга формы, движения и жесты, выражение лица, локальный колорит, свет и тени, оттенок и поза, и притом отличаются друг от друга именно так, как этого требует задуманный предмет». Это определение уже ближе к сущности предмета, чем предлагавшиеся другие дефиниции. Если же, спросим далее, что такое характерное, то мы должны будем ответить, что оно предполагает наличие, *во-первых*, некоего содержания, например, определенного чувства, ситуации, события, поступка индивидуума; *во-вторых*, того способа, каким это содержание изображается. К этому способу изображения и относится закон искусства, требующий, чтобы оно было характерным; этот закон требует, чтобы каждая частность в способе выражения служила более определенному изображению его содержания и составляла необходимое звено в выражении этого содержания. Абстрактным определением характерности Гирт, следовательно, имеет в виду ту целесообразность, благодаря которой частности, особенности художественного произведения, действительно выделяют содержание, которое они должны изобразить. Если пожелаем объяснить эту мысль совершенно популярно, то мы должны будем указать следующее заключенное в этой мысли ограничение. В драме, например, содержанием является некий поступок; драма должна изобразить, как совершается этот поступок. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, а в промежутках — едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Но все то из данных действий людей, что не находится в связи с тем определенным поступком, который составляет настоящее содержание драмы, не должно входить в нее; таким образом, все, что входит в нее, не должно оставаться чем-то, не имеющим значения по отношению к этому поступку. Точно так же можно было бы в картину, охватывающую лишь один момент этого поступка, включить множество обстоятельств, лиц, положений и всяких других событий, которые действительно влияют на сложный переплет внешнего мира, но которые в этом моменте не находятся ни в какой связи с данным определенным поступком и не служат более определенной его характеристике. Но согласно требованию характерности, в произведение искусства должно входить лишь то, что принадлежит к проявлению и осуществленному выражению именно лишь данного определенного содержания, ибо ничто не должно быть лишним.

Это очень важное определение, и в известном отношении оно может быть оправдано. Мейер в своем вышеуказанном сочинении утверждает, что этот взгляд не оказал никакого влияния на позднейших авторов и, по его мнению, это было только полезно искусству, ибо воззрение Гирта привело бы, вероятно, к господству карикатурности в искусстве. По поводу этого мнения мы должны прежде всего сказать, что в его основе лежит вышеуказанная ложная мысль, будто в таких определениях прекрасного дело идет о *руководительстве*. Философия искусства имеет своей задачей не предписывать художникам, как им творить, а ее задача состоит лишь в том, чтобы выяснить, что такое вообще прекрасное и как оно обнаруживалось до сих пор в существующих произведениях искусства, причем она не имеет никакого желания давать правила для художников. Помимо этого мы должны сказать по поводу мейеровской критики, что определение Гирта несомненно включает в себя наряду с другими видами искусства также и карикатурное, ибо и окарикатуренное может быть характерным; однако можно тотчас же указать, что в карикатуре определенный характер необычайно преувеличен и представляет собою как бы характерное, доведенное до излишества. Но излишество уже перестает быть тем, что действительно требуется для характерного, а представляет собою обременительное повторение, благодаря которому может извратиться и само характерное. К тому же само карикатурное оказывается характеристикой безобразного, а последнее во всяком случае представляет собою некое искажение. Безобразное, со своей стороны, находится в более тесной связи с содержанием, так что можно сказать, что вместе с принципом характерного принимается в качестве одной из его составных частей безобразное и изображение безобразного. Гиртовское определение не дает нам, разумеется, точных указаний о том, что должно и что не должно быть характеризовано в изящных искусствах, иначе говоря, оно не указывает нам содержания прекрасного. В этом отношении оно дает лишь чисто формальное определение, которое, однако, содержит в себе истину, хотя лишь абстрактным образом.

Но, спрашивается далее, что противопоставляет Мейер гиртовскому принципу искусства, что он предпочитает? Он говорит, главным образом, лишь о принципе античных художественных произведений, который, однако, по его мнению, необходимо содержит в себе определение прекрасного вообще. При рассмотрении этого принципа он разбирает определение идеала, данное Менгсом и Винкельманом, и говорит, что он не хочет ни отвергнуть, ни целиком принять этот закон прекрасного, но он без малейшего колебания примыкает к мнению просвещенного ценителя искусства (Гёте),

так как оно является решающим и, повидимому, лучше, чем какое-нибудь другое определение, разгадывает загадку искусства. Гёте говорит: «Высшим принципом древних была *значительность*, но высшим достижением, результатом удачной художественной *практики* являлось *прекрасное*». Если при-смотримся ближе к мысли, содержащейся в этом афоризме, то мы найдем, что и здесь мы опять-таки должны различать двоякого рода вещи: содержание (die Sache), суть и способ изображения. При рассмотрении художественного произведения мы начинаем с того, что нам непосредственно дается в нем, и лишь после этого мы задаемся вопросом, в чем состоит смысл или содержание этого произведения. Мы не признаем за внешней стороной произведения непосредственной значимости, а принимаем, что за нею скрывается некая внутренняя сторона, некий смысл, который одухотворяет внешнее явление. Внешнее указывает нам эту его душу. Ибо явление, которое что-то означает, есть представитель не самого себя, не того, что оно есть в качестве некоего внешнего, а чего-то другого; так, например, в символе и еще яснее в басне их значением является мораль и поучение. Еще больше: каждое слово уже указывает на некое значение и само по себе не значимо. И точно так же сквозь человеческий глаз, сквозь лицо, мускулы, кожу, сквозь весь вид человека просвечивает дух, душа, и здесь весь смысл представляет собою еще нечто другое, чем то, что обнаруживается в непосредственной действительности. Таким именно образом должно быть значительным художественное произведение, и нам не должно представляться, что оно исчерпывается данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, насечками, углублениями камня, данными цветами, звуками, словами, каким бы то ни было используемым материалом, а мы должны понимать, что эти внешние средства раскрывают некую внутреннюю жизнь, чувство, душу, некое содержание, или дух, т. е. именно то, что мы называем значением художественного произведения.

Этим требованием, чтобы художественное произведение было значительным, сказано немногим больше и ничего другого, чем то, что хочет сказать гиртовский принцип характерности.

Согласно последнему пониманию, мы находим в качестве составных элементов прекрасного некое внутреннее, некое содержание и нечто внешнее, указывающее на это содержание. Внутреннее просвечивает во внешнем и дает себя познать посредством последнего; внешнее отводит от себя, указывая нам на внутреннее.

В подробности мы, однако, не можем здесь входить.

(с) Указанная прежняя манера теоретизирования и установления практических правил уже круто отброшена также и в самой Германии (это произошло, главным образом, благодаря появлению подлинно живой поэзии), и против дерзких притязаний этих наперед установленных законов и широкого потока теорий стали выдвигать на передний план права гения, его произведения и оказываемое ими влияние. На основе этого подлинно духовного искусства, а также и сопереживания и глубокого усвоения этого искусства, родилась та восприимчивость, та свобода, благодаря которым стали ценить и понимать также и давно существующие великие художественные произведения нового времени, средних веков или даже совершенно чуждых нам древних народов (например, индусские произведения искусства). Эти произведения вследствие ли их древности или вследствие того, что они принадлежат слишком непохожим на нас народам, несомненно, имеют в себе что-то чуждое нам, необычное; однако, принимая во внимание их общечеловеческое содержание, покрывающее все странности, приходится признать, что лишь предубежденная теория могла назвать их произведениями, порожденными варварским, дурным вкусом. Это признание художественных произведений, выпадающих из круга и форм тех произведений, которые преимущественно клались в основание абстракций теории, привело прежде всего к признанию своеобразного вида искусства, а именно, *романтического*, и стало поэтому необходимым глубже постигнуть понятие и природу прекрасного, чем это могли сделать прежние теории. Этому способствовала также происшедшая одновременно другая перемена, а именно, понятие, взятое само по себе; мыслящий дух со своей стороны также познал себя в философии глубже, и это непосредственно привело его к более основательному, более глубокому вникновению в сущность искусства.

Таким образом, уже благодаря одним лишь указанным моментам общей эволюции мысли описанный нами выше тип размышления об искусстве устарел, и этот тип теоретизирования равно устарел как со стороны своих основных положений, так и со стороны их формальной разработки. Лишь один род учености — *ученость* в области истории искусства — сохранил свою пребывающую ценность, и она тем больше сохранит свою ценность, чем больше вышеуказанный прогресс духовной восприимчивости расширяет ее кругозор со всех сторон. Ее дело и задача состоит в эстетической оценке индивидуальных произведений искусства и в знании исторических обстоятельств, внешне обуславливающих художественное произведение. Единственно такая критически чуткая и остроумная оценка, опирающаяся на историческое по-

знание, в состоянии проникнуть во всю глубину индивидуального художественного произведения. Гёте, например, много написал в этом роде об искусстве и художественных произведениях. Этот способ рассмотрения искусства не ставит себе целью теоретизирование в собственном смысле этого слова, хотя он часто оперирует абстрактными принципами и категориями и может бессознательно впадать в такого рода теоретизирование. Однако, если не будем задерживаться на этих ошибках и будем иметь в виду только конкретное изложение, то этот способ рассмотрения во всяком случае доставляет философии искусства те наглядные иллюстрации и подтверждения, в исторические подробности которых в каждом частном случае философия не может входить.

Таков первый способ рассмотрения искусства, он исходит из частных и существующих произведений,

2. Существенно отличен от него и противоположен ему другой способ рассмотрения искусства, а именно, всецело теоретическое размышление, стремящееся, исходя из самого же прекрасного, познать его как таковое и проникнуть в его *идею*.

Как известно, Платон был первым, предъявившим к философии исходящее из более глубокого понимания требование, чтобы она познавала предметы не в их *частности*, а в их *всеобщности*, в их *роде*, в их в-себе и для-себя-бытии, так как он утверждал, что истинным являются не *отдельные* хорошие поступки, истинные мнения, прекрасные люди или произведения искусства, а само *добро*, *красота*, *истина*. Если же наша задача действительно заключается в познании прекрасного согласно его сущности и понятию, то это может быть достигнуто лишь посредством мыслительного понятия, посредством которого вступает в мыслящее сознание логико-метафизическая природа *идеи вообще*, равно как и частной *идеи прекрасного*. Но это рассмотрение прекрасного, взятого само по себе, в его идее, может, в свою очередь, превратиться в некую абстрактную метафизику, и хотя мы готовы принять Платона в основу, брать его в руководители, нас все-таки уже не может удовлетворять платоновская абстракция, не может удовлетворять не только вообще, но даже и по отношению к идее прекрасного. Мы должны понять глубже и конкретнее даже эту идею, ибо бессодержательность, как бы прилипшая к платоновской идее, перестала удовлетворять более богатую философскую потребность нашего современного духа. Таким образом, нет сомнения, что и мы должны исходить в философии искусства из идеи прекрасного, но это никоим образом не значит, что мы будем сохранять тот абстрактный характер платоновских идей, который свойственен лишь начальному периоду философствования о прекрасном.

3. Чтобы наметить хотя бы в предварительном порядке истинную природу философского понятия прекрасного, мы должны указать, что оно должно содержать в себе опосредствованными две вышеуказанные крайности, так как оно объединяет метафизическую всеобщность с определенностью реальной особенности. Лишь таким образом оно постигнуто само по себе, в своей истине. Ибо тогда оно, с одной стороны, в противоположность бесплодию односторонней рефлексии, приносит плоды изнутри самого себя, так как ему, согласно его собственному понятию, предстоит развиваться в некую целостность определений, и само оно, как и определения, получающиеся в процессе его развертывания, содержит в себе необходимость его особенностей, равно как и необходимость их дальнейшего движения и перехода друг в друга. С другой стороны, особенности, в которые совершается переход, несут в себе всеобщность и существенность понятия, собственными особенностями которого они являются. Обоих этих характерных черт недостает тем способам рассмотрения, которых мы коснулись раньше. Поэтому мы должны сказать, что лишь это полное понятие приводит к субстанциальным, необходимым и целостным принципам.

III. Сделав эти предварительные замечания, мы подошли теперь ближе к собственному предмету нашего рассмотрения — к философии прекрасного в искусстве, и, приступая к научному его рассмотрению, мы должны прежде всего начать с выяснения его *понятия*. Лишь после того, как мы выясним это понятие, мы будем в состоянии изложить деление и, следовательно, план нашей науки, как целого. Ибо деление, если оно не производится только чисто внешним образом, как это происходит в нефилософском способе рассмотрения, должно найти свой принцип в понятии самого предмета.

Выставляя такое требование, мы тотчас же наталкиваемся на вопрос: откуда заимствуется нами это понятие? Если мы начнем с понятия самого прекрасного в искусстве, то это понятие станет сразу же *предпосылкой* и лишь предпосылкой. Но философский метод не допускает голых предпосылок; в этом методе истина того, что изъясляет притязание на признание, должна быть доказана, т. е. должна быть обнаружена его необходимость.

Это затруднение неизменно встречается нас в каждом введении в рассматриваемую самостоятельно философскую дисциплину. Мы укажем в немногих словах, каким образом оно устраняется.

Относительно предмета каждой науки мы должны сначала ответить на два вопроса: *существует ли*, во-первых, такой предмет и *что*, во-вторых, он собою представляет?

Первый вопрос причиняет мало затруднения в обыкновенных науках. Больше того: могло бы даже показаться смешным, если бы кто-нибудь выставил требование, чтобы в геометрии доказывалось, что существуют пространство, треугольники, квадраты и т. д., или в астрономии и физике, что существуют солнце, звезды, магнетические явления и т. д. В этих науках, имеющих дело с чувственно наличным, предметы берутся из внешнего опыта, и признается, что вместо того, чтобы *доказывать* их, достаточно *указать* на них. Однако уже в пределах нефилософских дисциплин могут возникать сомнения относительно существования их предметов. Так, например, в психологии, учении о духе, может возникнуть сомнение, *существует* ли дух, душа, т. е. некое отличное от материального самостоятельное субъективное; или, например, в теологии может возникнуть сомнение, существует ли *бог*. Если даже предметы носят субъективный характер, т. е. существуют лишь в духе, а не как внешние чувственные объекты, то мы знаем, что в духе имеется лишь то, что он произвел посредством своей деятельности. Но вследствие этого сразу же вступает в силу случайность, т. е. существование его предметов зависит от того, произвели ли люди в себе эти внутренние представления созерцания или нет а если даже в действительности верно первое предположение, то остается все же сомнение, не заставили ли они эти представления снова исчезнуть, не низвели ли они их, по крайней мере, до чисто *субъективного представления*, содержание которого, взятое само по себе, не обладает самостоятельным бытием. Так, например, прекрасное часто рассматривалось как нечто такое, что само по себе существует в представлении не необходимо, а лишь как чисто субъективное «нравится», некое чисто случайное чувство. Уже наши внешние содержания, наблюдения и восприятия часто обманчивы и ошибочны, но в еще большей мере являются таковыми внутренние представления, хотя бы они носили характер величайшей живости и вызывали в нас страсти с непреодолимой силой.

Вот это-то сомнение, существует ли вообще некий предмет нашего внутреннего представления и созерцания, равно как и возможность ставить вопрос, не порождает ли его в себе субъективное сознание случайно и соответствует ли предмет, как оно себе его представляет, предмету, взятому так, как он существует сам по себе,— вот это-то сомнение и возможность ставить такие вопросы именно и вызывают в человеке высшую научную потребность, выдвигают следующее требование: если даже нам представляется, и видимость говорит за то, что такой-то предмет существует или имеется перед нами, мы все же непременно должны его показать или доказать согласно его необходимости.

Это доказательство, если мы его ведем истинно научно, сразу же дает ответ и на другой вопрос — на вопрос, что такое представляет собою тот или другой предмет. Мы зашли бы в этом месте слишком далеко, если бы пожелали развить здесь эту мысль, и мы должны поэтому ограничиться лишь следующими краткими замечаниями.

Если бы от нас потребовали показать необходимость нашего предмета: прекрасного в искусстве, то мы должны были бы доказать, что искусство, или прекрасное, есть результат предшествующего, которое, рассматриваемое согласно своему истинному понятию, приводит с научной необходимостью к понятию изящного искусства. Но так как мы берем своей исходной точкой искусство, его понятие и реальность последнего, а не собираемся рассматривать в его сущности то, что, согласно собственному понятию искусства, предшествует последнему, то для нас искусство как особый научный предмет имеет предпосылку, лежащую вне пределов нашего рассмотрения, и научное рассмотрение этой предпосылки, как представляющей собою некоторое другое содержание, является задачей другой философской дисциплины. Нам поэтому ничего другого не остается сделать, как принять понятие искусства, так сказать, *лемматически*, т. е. поступить так, как поступают во всех *частных* философских науках, когда мы рассматриваем их каждую отдельно от других. Ибо лишь вся философия есть познание вселенной, как представляющей собою единую органическую целостность, которая развивается из своего собственного понятия и, возвращаясь в себя в силу своей соотносящейся с самой собой необходимости, становясь целым, смыкается с собою как *единый* мир истины. На вершине этой научной необходимости каждая отдельная часть есть столь же возвращающийся в себя круг, сколь, вместе с тем, с другой стороны, находится в необходимой связи с другими областями. Поэтому каждая отдельная философская наука указывает назад, на ту философскую науку, из которой она выводит себя, равно как и вперед, на ту науку, к которой она сама в себе устремляется и поскольку она плодотворна, снова порождает из себя другой предмет научного познания. Мы, следовательно, не ставим себе задачей доказать идею прекрасного, которую мы берем исходным пунктом, т. е. не ставим себе задачей выводить ее во всей ее необходимости из предшествующих нашей науке предпосылок, из недр которых она вышла. Это дело энциклопедического развертывания всей философии и ее частных дисциплин. Для нас же понятие прекрасного и искусства представляет собою предпосылку, доставленную нам системой философии. Но так как мы здесь лишены возможности изложить эту систему и связь искусства с нею, то перед нами

пока что не понятие красоты, развитое *научно*, а лишь элементы и стороны этого понятия, как мы их преднаходим уже в различных представлениях обыденного сознания о прекрасном и искусстве или как они понимались раньше. Лишь после того как мы возьмем их исходным пунктом, мы перейдем к более основательному рассмотрению этих воззрений. Благодаря этому мы достигнем того преимущества, что сначала получим общее представление о нашем предмете, а краткая критика даст нам возможность познакомиться с теми высшими определениями, с которыми нам впоследствии придется иметь дело. Наше последнее вводное рассмотрение будет, таким образом, представлять собою как бы увертюру к изложению самого предмета и будет иметь своей целью концентрировать и направлять наше размышление на то, что составляет собственный предмет нашей науки.

Известные нам ходячие представления о произведениях искусства можно ближайшим образом свести к следующим трем положениям:

1. Художественное произведение не есть продукт природы, а создано деятельностью человека.

2. Оно по существу создано для человека, и к тому же оно в большей или меньшей степени заимствовано из некоторой чувственной среды и обращается к внешним *чувствам* человека.

3. Оно обладает в себе некоей *целью*.

1. Что касается первого пункта, а именно, тезиса, гласящего, что художественное произведение является продуктом человеческой деятельности, то из этого воззрения

(а) был сделан вывод, что эту деятельность, как представляющую *сознательное* продуцирование некоего внешнего предмета, можно также знать и указать, что ей могут научиться и подражать также и другие. Ибо — так может казаться — то, что делает один, был бы в состоянии сделать, этому мог бы подражать также и другой; если бы все были знакомы с правилами художественной продукции, то каждый, будь у него только охота, мог бы выполнять эту работу и создавать художественные произведения. Из такого рода рассуждений и возникли те дающие правила теории и их рассчитанные на практическое выполнение предписания, о которых мы говорили выше. В действительности, однако, можно, следуя таким правилам и указаниям, создать лишь нечто формально правильное и механическое. Ибо только механическое носит такой внешний характер, что для усвоения его нашим представлением и следующего за тем осуществления его требуется лишь совершенно бессодержательное волевое усилие и сноровка, так что им вовсе не нужно приносить с собою ничего конкретного, ничего такого, чему не могли бы

научить общие правила. Это яснее всего обнаруживается в тех случаях, когда такого рода предписания не ограничиваются областью чисто внешнего и механического, а распространяются на содержательно духовную, художественную деятельность. В этой области правила дают лишь неопределенные общие указания вроде того, например, что тема должна быть интересна, что в художественном произведении каждое лицо должно говорить языком, соответствующим его сословию, возрасту, полу, положению. Но для того чтобы правила в самом деле удовлетворяли такой цели, их предписания должны были бы вместе с тем носить такой определенный характер, который давал бы также возможность без помощи дальнейшей самостоятельной духовной деятельности выполнять их совершенно так, как они сформулированы в этих правилах. Но так, как такие правила совершенно абстрактны по своему содержанию, то их притязание, что они способны заполнить собою сознание художника, оказывается ни на чем не основанным, ибо художественное творчество не представляет собою формальной деятельности согласно данным определенным указаниям, а оно в качестве деятельности должно черпать из своего собственного богатства и ставить перед духовным взором совершенно другое, более богатое содержание, совершенно другие, более широкого охвата индивидуальные создания, чем те создания, которые могут быть предусмотрены правилами. В самом лучшем случае эти правила, поскольку в них на самом деле содержится нечто определенное и, следовательно, практически полезное, могут доставлять указания, применимые лишь к совершенно внешним сторонам художественного творчества.

(b) Именно поэтому указанная точка зрения в конце концов совершенно оставлена; но авторы, отказавшиеся от этой точки зрения, впали в свою очередь в противоположную крайность. Ибо, перестав рассматривать художественное произведение как продукт *общей всем людям* деятельности, они стали видеть в нем создание совершенно *своеобразно одаренного* ума, который должен предоставить действовать *лишь* этому своему особому дарованию, как некоей специфической силе природы, и имеет право считать себя совершенно свободным как от необходимости следовать общезначимым законам, так и от вмешательства сознательного размышления в его инстинктообразное творчество. Больше того: он должен-де остерегаться такого вмешательства, так как его создания могли бы только проиграть от этого, запутаться и исказиться. Исходя из такой точки зрения, стали признавать художественные произведения продуктом *таланта и гения* и выдвигать, главным образом, те стороны, которыми талант и гений обладают от природы. И частью это

было совершенно правильно. Ибо талант представляет собою специфическую способность, а гений — всеобщую способность, которых человек не может сообщать себе единственно *только* посредством самосознательной деятельности; об этом нам придется говорить еще подробнее.

Здесь мы должны лишь обратить внимание на содержащийся в этом воззрении ложный взгляд, будто в художественном творчестве всякое сознание собственной деятельности должно быть признано не только излишним, но даже и вредным. Сторонникам этого взгляда творчество таланта и гения представляется вообще неким *состоянием*, и, говоря более определенно, состоянием *вдохновения*. Такое состояние, утверждают представители этого взгляда, вызывается в гении каким-нибудь предметом, частью же он может сам по своему произволу приводить себя в это состояние, причем в числе средств не забывали указать на бутылку шампанского, которая при этом может сослужить хорошую службу. В Германии это мнение возникло и получило преобладание в так называемый *период гения*, начало которому положили первые поэтические произведения Гёте; влияние, оказанное последним, усилилось благодаря произведениям Шиллера. Эти поэты отбросили в своих первых произведениях все фабриковавшиеся тогда правила и стали творить так, как будто до них не было никакой поэзии. Они намеренно стали нарушать правила, считавшиеся обязательными, а пришедшие вслед за ними другие поэты еще далее превзошли их в этом отношении. Я, однако, не хочу здесь входить в более подробное рассмотрение господствовавших тогда путаных воззрений относительно понятия гения и вдохновения; не хочу также входить в подробное рассмотрение тех господствующих еще и в наши дни путаных воззрений, согласно которым уже одно только вдохновение, как таковое, может всего достигнуть. Нам важно здесь лишь установить, что, хотя талант и гений художника имеют в себе элемент природной одаренности, последняя все же нуждается для своего развития в культуре мысли, в размышлении о способе его функционирования, равно как и в упражнении, в приобретении навыков. Ибо уже во всяком случае несомненно, что одной из главных сторон художественного творчества является внешняя работа, так как художественное произведение имеет в себе чисто техническую сторону, доходящую в некоторых отношениях даже до ремесленности; этой технической стороны больше всего в архитектуре и скульптуре, меньше в живописи и музыке и меньше всего в поэзии. Никакое вдохновение не поможет достичь этой умелости, ее можно достигнуть лишь посредством размышления, рачительности и упражнения. Однако художник нуждается в такой умелости,

чтобы овладеть внешним материалом и не встречать помехи в его неподатливости.

Далее следует сказать, что, чем выше стоит художник, тем основательнее он должен изображать в своих произведениях глубины души и духа, а последние не непосредственно известны художнику, и он может достигнуть познания их лишь тем, что направит свой умственный взор на внутренний и внешний мир. Таким образом, и с этой стороны убеждаемся, что одного вдохновения мало: только посредством *изучения* художник осознает это содержание и приобретает материал и содержание своих замыслов.

Правда, в этом отношении не все искусства нуждаются в одинаковой степени в сознании и познании такого содержания. Музыка, например, имеющая дело исключительно лишь с носящими совершенно неопределенный характер внутренними духовными движениями, как бы со звучанием безмысленных эмоций, мало или вовсе не нуждается в присутствии духовного материала. Поэтому, музыкальный талант большей частью и проявляется в ранней молодости, когда голова еще пуста и душа очень мало пережила, а иногда он может достигнуть очень значительной высоты еще раньше, чем он мог приобрести какой-нибудь духовный и жизненный опыт. По той же причине мы довольно часто встречаем очень значительную виртуозность в музыкальной композиции и в музыкальном исполнении рядом с большой скудостью духовного содержания и характера. Напротив, в поэзии дело обстоит иначе. В ней имеет важное значение содержательное, богатое мыслью изображение человека, его глубочайших интересов и движущих сил; поэтому ум и чувство гения сами должны быть углублены и многообразно обогащены душевными переживаниями, опытом и размышлением раньше, чем он будет в состоянии создать зрелое, богатое содержанием и завершенное произведение. Первые произведения Гёте и Шиллера являются прямо ужасюще незрелыми и даже, можно сказать, грубыми и варварскими. Тот факт, что в большинстве этих ранних поэтических опытов преобладают насквозь прозаические и отчасти холодные и плоские элементы, больше всего говорит против обычного мнения, будто вдохновение связано с юношеским пылом и возрастом. Лишь зрелый возраст этих двух гениев, которые, можно сказать, были первыми, давшими нашему народу подлинно поэтические произведения, лишь зрелый возраст этих наших национальных поэтов подарил нам глубокие, богатые содержанием, порожденные истинным вдохновением и совершенные по форме произведения. И точно так же лишь старец Гомер вдохновился и создал свои вечно бессмертные поэмы.

(с) *Третье* воззрение, находящееся в связи с представ-

лением о художественном произведении как о продукте человеческой деятельности, касается положения, занимаемого художественным произведением по отношению к внешним явлениям природы. Здесь обычное сознание легко наталкивалось на мысль, будто произведение человеческого искусства стоит *ниже* продукта природы. Ибо художественное произведение не обладает в себе чувством, не является насквозь живым существом; рассматриваемое как внешний объект, оно мертво. Но живое обыкновенно ставится нами выше мертвого. Что художественное произведение не обладает в самом себе движением и жизнью, это, разумеется, приходится признать. Живые продукты природы представляют собою как изнутри, так и извне до мельчайших деталей целесообразные организмы, между тем как произведения искусства достигают видимости жизни лишь на своей поверхности, а внутри являются обыкновенным камнем, деревом, холстом или, как в поэзии, представлением, проявляющимся в речи и буквах. Но не эта сторона внешнего существования делает произведение продуктом изящного искусства. Произведением искусства оно является лишь постольку, поскольку, порожденное в недрах человеческого духа, оно еще продолжает и теперь оставаться на почве духа, поскольку оно получило крещение духом и изображает лишь то, что образовано в созвучии с духом. Человеческие интересы, духовная ценность, которой обладает некое событие, некий индивидуальный характер, некий поступок в своих перипетиях и исходе, изображается и выделяется в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно на почве другой, нехудожественной действительности. Благодаря этому произведение искусства стоит выше всякого продукта природы, не проделавшего этого перехода через дух. Так, например, благодаря чувству и разумению, в атмосфере которых создается ландшафт, это произведение духа занимает более высокое положение, чем чисто природный ландшафт. Ибо все духовное лучше какого бы то ни было продукта природы. Мы уже не говорим о том, что никакое создание природы не изображает божественных идеалов, как это делает искусство.

И далее. Всему тому в произведении искусства, что дух заимствует из своих собственных глубин, он умеет сообщить пребывающую *прочность* даже со стороны внешнего существования. Отдельные живые продукты природы преходящи, и их наружный вид изменчив, в то время как произведение искусства устойчиво сохраняется, хотя не продолжительность его существования, а выпуклость запечатлевшейся в нем духовной жизни (*Herausgehoben sein geistiger Beseelung*) составляет его подлинное преимущество над природной действительностью.

Но это более высокое положение произведения искусства опять оспаривается на основании другого представления обычного сознания. Говорят: природа и ее продукты являются творением Божиим, созданным его благостью и премудростью; продукт же искусства является, напротив, *лишь* произведением человека, сделанным человеческими руками согласно человеческому разумению. В этом противопоставлении проявляемого природой продуцирования, как акта божественного творчества, человеческой деятельности, как представляющей собою лишь нечто конечное, для нас обнаруживается основанное на недоразумении представление, будто бог *не* действует в человеке и через человека, а ограничивает круг своей деятельности одной лишь областью природы. Мы должны всецело отвергнуть это ложное мнение, если желаем достигнуть истинного понятия искусства. Скажем еще больше: этому мнению мы должны противопоставить противоположное воззрение, должны защищать положение, что бог прославляется больше тем, что творит дух, чем продуктами и образованиями природы. Ибо божественное не только налично в человеке, но оно и действует в нем в такой форме, которая совершенно иначе, в гораздо более высоком смысле соответствует сущности бога, чем та форма, в которой он действует в природе. Бог есть дух, и единственно в человеке среда, через которую проходит божественное, носит форму сознательного, деятельно порождающего себя духа. В природе же этой средой является бессознательное, чувственное и внешнее, далеко уступающее по своей ценности сознанию. В художественном творчестве бог так же деятелен, как в явлениях природы, но божественное, как оно проявляется в произведении искусства, будучи порождено духом, приобрело для своего существования соответствующую его природе точку прохождения, между тем как существование в бессознательной чувственности природы не представляет собою формы проявления, подобающей божественному.

(d) Если произведение искусства есть создание человека в том именно смысле, что оно является порождением духа, то мы должны в заключение поставить дальнейший вопрос, который даст нам возможность сделать более глубокий вывод из наших предшествующих положений. Мы, именно, должны спросить, какая *потребность* побуждает людей создавать художественные произведения? С одной стороны, художественное творчество может рассматриваться, как простая игра случая, нечто продиктованное капризом, удовлетворение или неудовлетворение которого довольно безразлично, ибо существуют еще другие и даже лучшие средства осуществить те цели, которые ставит себе искусство, и человек носит в себе более важные и высокие интересы, чем искусство. Но, с дру-

гой стороны, искусство, повидимому, имеет своим источником более возвышенные влечения и потребности, а временами оно даже удовлетворяет самые возвышенные, абсолютные потребности, так как оно находится в связи с наиболее общими проблемами мировоззрения и с религиозными интересами целых эпох и народов. На этот вопрос о том, в чем состоит не случайная, а абсолютная потребность в искусстве, мы пока не можем ответить полностью, так как вопрос конкретнее, чем тот ответ, который мы уже теперь можем дать. Мы должны поэтому удовлетвориться нижеследующими замечаниями.

Всеобщая и абсолютная потребность, из которой проистекает (с его формальной стороны) искусство, имеет свое происхождение в том факте, что человек является *мыслящим* созданием, т. е. что он творит, исходя из самого себя и *для себя*, то, что он есть и что вообще есть. Вещи, являющиеся продуктами природы, существуют лишь *непосредственно* и *однажды*, но человек как дух *удваивает* себя: он, во-первых, существует таким же образом, как и предметы природы, но затем он существует также и *для себя*, он созерцает себя, представляет себе себя, мыслит, и лишь через это деятельное для-себя-бытие он есть дух. Этого сознания себя человек достигает двояким образом: *во-первых, теоретически*, поскольку он в своей внутренней жизни непременно должен осознать для себя самого себя, должен осознать для себя все то, что движется в человеческой груди, все то, что в ней волнуется или бурлит и кипит, и вообще, поскольку он должен созерцать себя, представлять себя, фиксировать для себя то, что мысль находит как сущность, и в том, что он вызывает из самого себя, равно как в том, что он получает извне, познавать лишь самого себя. *Во-вторых*, человек достигает такого сознания себя посредством *практической* деятельности, так как ему присуще влечение порождать самого себя в том, что ему непосредственно дано, что существует для него как нечто внешнее, и, таким образом, познавать самого себя также и в этом данном извне. Этой цели он достигает посредством изменения внешних предметов, на которые он накладывает печать своей внутренней жизни и снова находит в них свои собственные определения. Человек делает это для того, чтобы в качестве свободного лишиться также и внешний мир его неподатливой чуждости и в форме внешних предметов наслаждаться лишь некоей внешней реальностью самого себя. Уже первое влечение ребенка носит в себе это практическое изменение внешних предметов. Отрок бросает камни в реку и восхищается расходящимися на воде кругами, как неким делом, в котором он получает возможность созерцать свое собственное творение. Эта потребность

проходит через многообразнейшие явления, поднимаясь, наконец, до той формы самопроизводства во внешних вещах, которую мы видим в произведениях искусства. И не только с внешними вещами человек поступает таким образом. Он точно так же поступает и с самим собою, со своей собственной природной формой, которую он не оставляет такой, какой он ее находит, а намеренно изменяет ее. В этом причина всех украшений и уборов, всех мод, какими бы варварскими, безвкусными они ни были, как бы они ни безобразили или даже были вредны, как, например, крошечные ножки китаянок или прокалывание ушей и губ. Ибо лишь у действительно культурных людей изменение фигуры, способа держать себя и всякого рода внешних проявлений имеет своим источником высокую духовную культуру.

Всеобщая потребность выражать себя в искусстве истекает из разумного стремления человека поднять для себя до духовного сознания внутренний и внешний мир, как некий предмет, в котором он снова узнает свое собственное «я». Эту свою потребность в духовной свободе он удовлетворяет, с одной стороны, так, что он внутренне выявляет для себя, осознает то, что существует, а с другой стороны, также и реализует это для-себя-бытие во внешнем воплощении, и, таким образом, в этом удвоении себя он ставит перед собою и другими в качестве предмета познания и созерцания то, что существует внутри него. В этом состоит свободная разумность человека, в которой имеет свое основание и необходимое происхождение как искусство, так и всякое действие и знание. Но в чем состоит специфический характер потребности в искусстве в отличие от потребности в других — политических, моральных — действиях, потребности в религиозном представлении и научном познании, это мы увидим ниже.

2. Рассмотрев до сих пор искусство со стороны той его черты, что оно творится человеком, мы теперь должны перейти к рассмотрению другой его черты, состоящей в том, что оно производится для *чувственного восприятия* человека и потому более или менее также и заимствуется из чувственного мира.

(а) Размышление об этой черте искусства привело к воззрению, согласно которому изящное искусство имеет своим назначением вызывать в нас чувства или, говоря точнее, вызывает в нас те чувства, которые мы находим соответствующими нам, а именно, приятные чувства. Исходя из этого взгляда, эстетика превратила исследование об изящном искусстве в исследование об эмоциях и ставила вопрос, какие именно чувства искусство должно вызывать; скажем, например, что оно должно вызывать страх и сострадание, но ка-

ким образом эти чувства оказываются приятными, каким образом созерцание несчастья может доставлять удовлетворение? Эта тенденция эстетических размышлений датирует, главным образом, со времен Моисея Мендельсона, и в его произведениях мы можем найти много размышлений такого рода. Однако такого рода исследования недалеко вели, ибо чувство представляет собою неопределенную, смутную область духа; чувствуемое нами остается закутанным в форме абстрактнейшей единичной субъективности, и поэтому различия между чувствами также представляют собою лишь совершенно абстрактные различия, а не различия, находящие себе место в самих вещах. Страх, например, тревога, опасение, ужас суть, разумеется, видоизменения одного и того же чувства; они, однако, частью представляют собою лишь количественные возрастания этого чувства, частью — формы, не имеющие никакого отношения к их содержанию, совершенно безразличные для него. При страхе, например, имеется некое существо, в сохранении которого субъект заинтересован, но, вместе с тем, он видит приближение отрицательного фактора, грозящего разрушить это существо, и он теперь непосредственно находит в себе, как противоречащие аффекции его субъективности, оба переживания — заинтересованность и переживание приближения отрицательного фактора. Но такой страх, взятый сам по себе, отнюдь еще не обуславливает наличия определенного содержания, а может воспринимать в себя самое различное, самое противоположное содержание. Чувство, как таковое, есть совершенно бессодержательная форма субъективной аффекции. Эта форма может, правда, быть иногда многообразной в самой себе, каковы, например, надежда, печаль, радость, удовольствие; она может также этой своей сложностью охватывать различного рода содержания, как и на самом деле существует правовое чувство, нравственное чувство, возвышенное религиозное чувство и т. д. Но все же присутствие такого содержания в многообразных формах чувства не приводит за собою обнаружения его существенной и определенной природы, а чувство все же остается принадлежащей мне чисто субъективной аффекцией, в которой конкретная суть исчезает, так как она стянута в абстрактнейшую из всех сфер. Исследование тех чувств, которые вызывает или должно вызвать искусство, не выходит за пределы совершенно неопределенных выводов и представляет собою такое рассмотрение искусства, которое абстрагируется как раз от его подлинного содержания и его конкретной сущности, от конкретного его понятия. Ибо размышление о чувствах ограничивается наблюдением субъективных эмоциональных состояний и их особенностей, вместо того, чтобы погрузиться в подлинный предмет исследования,

в художественное произведение, и тем самым оставить в стороне голую субъективность и ее состояние. В чувстве же эта бессодержательная субъективность не только сохраняется, но и является главным; потому-то люди так охотно предаются эмоциям. Но, именно, поэтому такого рода рассмотрение искусства вследствие своей неопределенности и бессодержательности становится скучным, а вследствие того, что в нем внимание концентрируется на мелких субъективных особенностях, оно становится также и противным.

(b) Но так как художественное произведение должно не только вызывать вообще чувства, — ибо, если бы это было так, то не было бы тогда никакого специфического различия между его целью и целью красноречия, историографии, религиозного назидания и т. д., — а является произведением искусства лишь постольку, поскольку оно прекрасно, то стоящие на почве рефлексии напали на мысль выискать для прекрасного также и *всеобщее чувство красоты* и найти соответствующую определенную *способность восприятия* прекрасного. При этом скоро обнаружилось, что таковая способность восприятия не представляет собою раз навсегда прочно установленного и слепого инстинкта, который был бы сам по себе способен различать прекрасное. Таким образом, стали требовать *культуры* как предварительного условия такой способности восприятия, и изощренное культурой чувство прекрасного получило название «*вкуса*». Последний, несмотря на то, что он является изощренным культурой пониманием и открыванием прекрасного, все же сохраняет характер непосредственного чувства. Что абстрактные теории брались изощрить этот вкус и что он оставался внешним и односторонним, об этом мы уже говорили выше. Итак, *общие основоположения* указанных теорий неудовлетворительны. Но мы к этому должны прибавить, что в ту эпоху, когда господствовала указанная точка зрения, *частная критика отдельных художественных произведений* ставила себе целью не столько обосновать *определенное суждение* — для этого еще не хватало сил — сколько вообще споспешествовать развитию вкуса. Эта культура вкуса поэтому также застревала в области неопределенных высказываний и лишь старалась изощрить посредством размышления чувство, как способность восприятия красоты, так, чтобы оно было в состоянии непосредственно находить прекрасное, где бы и когда бы последнее ни появилось. Действительная глубина предмета оставалась, однако, для вкуса книгой за семью печатями, ибо такая глубина нуждается не только в способности восприятия прекрасного и в абстрактных размышлениях, но и в полноте разума и сильном духе, между тем как вкусу приходилось ограничиваться лишь внешней поверхностью, вокруг которой

разыгрываются различные чувства и к которой можно применять односторонние основоположения. Но именно поэтому так называемый хороший вкус страшится всяких более глубоких действий, оказываемых произведениями искусства, и молчит там, где начинает говорить сама суть художественного произведения, а все его внешние и второстепенные черты исчезают. Ибо там, где перед нами открываются великие страсти и движения глубокой души, дело уже больше не идет о проводимых вкусом тонких различиях и его крохоборствующем рассмотрении отдельных частных. Он чувствует, что гений оставляет эту почву далеко позади себя, ему уже не по себе перед гигантской мощью последнего, и он отступает, ничего не имея сказать.

(с) Вследствие этого критики произведений искусства перестали иметь в виду единственно только воспитание вкуса, перестали стремиться единственно лишь к тому, чтобы высказывать свой хороший вкус. Место обладающего вкусом критика занял теперь *знаток*. Относительно положительной стороны знаточества в области искусства, поскольку оно представляет собою основательное знакомство со всей совокупностью индивидуальных черт определенного художественного произведения, мы уже говорили раньше, где мы указывали, что такое специальное знание необходимо при рассмотрении искусства. Ибо художественное произведение как вследствие его материальной, так и вследствие его индивидуальной природы обусловлено многообразнейшими частными фактами, из коих исключительно важными являются время и место возникновения произведения, затем — определенная индивидуальность художника и, главным образом, степень технического совершенства искусства. Для ясного, вполне основательного понимания и знания определенного произведения искусства и даже, скажем больше, просто для полного наслаждения им необходимо принять во внимание все эти стороны, которыми знаточество преимущественно занимается, и мы должны принять с благодарностью все то, что оно дает в этой области. Но, хотя такого рода ученость имеет право требовать, чтобы признавали ее чем-то существенным, мы все же не должны рассматривать ее как единственный или хотя бы важнейший способ отношения духа к художественному произведению и вообще к искусству. Ибо знаточество, и в этом как раз состоит его неудовлетворительная тенденция, может не идти дальше изучения лишь внешних сторон, техники, исторических условий и т. д. и слабо представлять себе или даже вовсе не знать истинной природы художественного произведения. Оно может даже судить пренебрежительно о более глубоких исследованиях, признавать их куда менее ценными, чем чисто положительные технические и истори-

ческие познания. Однако следует сказать, что и в таком случае знаточество, если оно только подлинно, сохраняет свою ценность; ведь оно, по крайней мере, ставит себе целью приобретение определенных познаний, чтобы образовать на их основе разумное суждение; с этим стремлением связано то, что оно проводит более строгое различие между разными, хотя отчасти и внешними сторонами художественного произведения, и благодаря этому все же получается более правильная оценка последнего.

(d) После этих замечаний о способах рассмотрения художественного произведения, к которым давал повод тот аспект последнего, в котором оно, как само по себе представляющее собою чувственный объект, находится в существенном отношении к человеку, как к чувственно воспринимающему существу, — после этих замечаний мы обратимся к рассмотрению указанного аспекта в его существенном отношении к самому же искусству. Мы будем рассматривать этот аспект (α) отчасти в связи с художественным произведением, как объектом, (β) отчасти в связи с субъективностью самого художника, с его гением, талантом и т. д., причем, однако, мы не будем пускаться в рассмотрение того, что в этом отношении может быть получено только из познания искусства в его всеобщем понятии. Ибо мы здесь еще не находимся на подлинно научной почве, а остаемся пока что лишь в области внешних размышлений.

(α) Итак, нет спора, что художественное произведение предлагает себя чувственному восприятию. Оно, подобно окружающей нас внешней природе или нашей собственной ощущающей и чувствующей внутренней природе, ставится перед чувственным ощущением, внешним или внутренним, перед чувственным созерцанием и представлением. Ибо речь, например, также может быть обращена к чувственному представлению или ощущению. Однако, несмотря на это, художественное произведение обращается не исключительно к *чувственному* восприятию в качестве чувственного предмета, а занимает такое положение, что, будучи чувственным, оно вместе с тем обращается к *духу*. Дух должен подвергнуться его действию и находить в нем какое-то удовлетворение.

Это назначение художественного произведения сразу делает для нас ясным, что оно никоим образом не должно быть неким продуктом природы и обладать по своему природному аспекту природной жизнью. Это, несомненно, верно, все равно, будем ли мы продукт природы ставить выше или ниже *«лишь»* художественного произведения, как обычно выражаются пренебрежительно.

Ибо чувственное в художественном произведении обладает правом на существование лишь постольку, поскольку

оно существует для человеческого духа, а не поскольку оно существует самостоятельно как чувственное.

Если станем рассматривать ближе, как именно существует чувственное для человека, то мы найдем, что оно может находиться к духу в различных отношениях.

(аа) Самым плохим, менее всего подходящим для духа отношением между ним и художественным произведением является чисто чувственное восприятие этого произведения. Оно состоит ближайшим образом в том, что мы только смотрим художественное произведение, слушаем, осязаем его и т. д. Так, например, в часы отдыха после духовного напряжения для некоторых людей всегда может служить приятным препровождением времени бродить, ни о чем не думая и лишь там и сям что-то слушать, что-то смотреть и т. д. Дух не останавливается на одном лишь восприятии внешних предметов посредством зрения и слуха; он превращает их в свое внутреннее достояние, которое, однако, сначала само в свою очередь влечется реализовать себя в вещах в чувственной форме и относится к ним, как *вожделение*. В этом своем отношении, отношении желания к внешнему миру человек противостоит вещам, как чувственно единичный, тому, что также чувственно единично. Он не обращается к ним, как мыслящее существо с всеобщими определениями, а ведет себя по отношению к единичным объектам, руководясь единичными же влечениями и интересами, и сохраняет себя в них тем, что их потребляет, пожирает; он достигает своего удовлетворения посредством жертвования этими объектами. В этом отрицательном отношении вожделение требует для себя не только поверхностной видимости внешних предметов, а их самих в их чувственно конкретном существовании. Одно лишь изображение дерева, которое оно хотело бы употребить, животного, которое оно хотело бы съесть, ничего не давало бы вожделению, и так же мало может вожделение оставлять предмет в его свободе, ибо его влечение понуждает его уничтожить эту самостоятельность и свободу внешних предметов и показать, что они существуют лишь для того, чтобы быть разрушенными и употребленными. Но в то же время субъект, как находящийся в плену у единичных, ограниченных и ничтожных интересов своего вожделения, также не свободен ни в самом себе, ибо он не определяет себя, исходя из существенной всеобщности и разумности своей воли, ни в отношении к внешнему миру, ибо вожделение по существу своему остается определенным предметами и относящимся к ним.

Человек не находится к художественному произведению в таком отношении вожделения. Он предоставляет ему существовать свободно как самостоятельный предмет и отно-

сится к нему без всякого вожделения, как к объекту, существующему лишь для теоретической стороны духа. Поэтому хотя художественное произведение обладает чувственным существованием, оно, однако, в этом отношении не нуждается в чувственно конкретном существовании и в природной жизни и даже, нужно прибавить, не должно оставаться на этой почве, поскольку оно должно удовлетворять лишь духовные интересы и исключать из себя всякое вожделение. Именно поэтому практическое вожделение и ставит органические и неорганические отдельные предметы природы, которые должны служить к его удовлетворению, выше произведений искусства, оказывающихся негодными для его удовлетворения и могущих радовать дух лишь в других его аспектах.

(§2) Вторым способом, в котором внешне наличное может существовать для духа, способом, прямо противоположным единичному чувственному созерцанию и практическому вожделению, является чисто-теоретическое отношение к *интеллекту*. Теоретическое рассмотрение вещей заинтересовано не в том, чтобы их потребить в их единичности и посредством них чувственно удовлетворить и сохранить себя, а в том, чтобы узнать их в их *всеобщности*, найти их внутреннюю сущность и закон, и постигнуть их согласно их понятию. Теоретический интерес позволяет отдельным вещам оставаться таковыми, каковы они есть, и отступает перед ними в качестве чувственно единичных, так как эта чувственная единичность не есть то, чего ищет рассмотрение, предпринимаемое интеллектом. Ибо разумный интеллект не есть подобно вожделению свойство единичного субъекта как такового, а есть свойство единичного человека, как являющегося вместе с тем всеобщим. Когда человек относится к вещам согласно этой всеобщности, тогда это именно его всеобщий разум стремится найти самого себя в природе и посредством этого отыскания самого себя восстановить внутреннюю сущность вещей, которой чувственное существование не может непосредственно показать, несмотря на то, что она составляет его основу. Но удовлетворение этого теоретического интереса является делом *науки*, и искусство так же мало разделяет с наукой этот интерес в его научной форме, как мало общего у искусства с влечениями лишь практического вожделения. Ибо наука может, правда, брать своей исходной точкой чувственное в его единичности и обладать представлением о том, каково непосредственно это единичное в его единичном цвете, форме и т. д. Однако это изолированное чувственное, как таковое, не находится в каком бы то ни было дальнейшем отношении к духу, поскольку интеллект направлен на отыскание всеобщего, закона, мысли и понятия предмета и поэтому не только покидает последний, взятый в его

непосредственной единичности, а еще подвергает его внутреннему превращению в своем внутреннем мире, превращает его из некоего чувственно конкретного в абстрактное, мыслимое, следовательно, в нечто существенно иное, чем то, что представлял собою объект в своем чувственном явлении. Этого не делает искусство, и интерес, удовлетворяемый им, тем и отличается от интереса, удовлетворяемого наукой. Художественное произведение остается таким, каким оно непосредственно являет себя, т. е. остается внешним объектом, непосредственно определенным и чувственно единичным со стороны своего цвета, формы, звука, или, иначе говоря, остается единичным видением целого и т. д.; созерцание художественного произведения не выходит так далеко за пределы данной ему непосредственной предметности, как наука, не стремится постигнуть понятие этой объективности как всеобщее понятие.

От практического интереса вожделения интерес искусства отличается тем, что он оставляет свой предмет существовать в его свободной независимости, между тем как вожделение, употребляя свой предмет для извлечения из него пользы, разрушает его. От теоретического, научного рассмотрения интеллектом созерцание художественного произведения отличается, наоборот, тем, что оно интересуется предметом в его единичном существовании и не стремится превратить его в его всеобщую мысль и понятие.

(γγ) Из этого, значит, следует, что, хотя в художественном произведении чувственное должно наличествовать, оно, однако, должно выступать лишь как поверхность и *видимость* чувственного. Ибо дух не ищет в чувственном аспекте художественного произведения ни конкретного материального вещества, эмпирической внутренней полноты и экспансии организма, которых требует вожделение, ни всеобщей, лишь идеализированной мысли, а хочет чувственной наличности, которая, хотя и должна оставаться чувственной, однако должна быть также освобождена от ее лесов, от голой материальности. Поэтому чувственное в художественном произведении по сравнению с непосредственным существованием предметов природы возводится к созерцанию в чистую *видимость*, и художественное произведение занимает *середину* между непосредственной чувственностью и идеализованной мыслью. Оно *еще не* представляет собою чистой мысли, но оно, вопреки своему чувственному характеру, *уже больше не* представляет собою голого материального существования, подобно камням, растениям и живым организмам; а, напротив, само чувственное в художественном произведении есть нечто идеализованное, но, так как оно не есть идеализованное научной мысли, то оно, вместе с тем, еще существует внешне, как

предмет. Эта видимость чувственности выступает вовне для духа как облик, вид или звучание вещей. Это происходит именно таким образом, что он оставляет предметам их свободу, не опускаясь, однако, в глубины их внутренней сущности (благодаря чему они совершенно перестали бы существовать для него вовне, как единичные предметы). Чувственное в искусстве адресуется поэтому лишь к двум *теоретическим* внешним чувствам, к *зрению* и *слуху*. Между тем как обоняние, вкус и осязание не участвуют в художественном наслаждении. Ибо обоняние, вкус и осязание имеют дело с материальным как таковым и его непосредственно чувственными качествами: обоняние — с материальными частями, улетающими в воздух, вкус — с растворяющимися материальными предметами, а осязание — с теплом, холодом, гладкостью и т. д. Эти внешние чувства не могут поэтому воспринимать предметов искусства, которые должны сохраняться в своей реальной самостоятельности, не допуская никакого чисто чувственного отношения. Приятное для этих внешних чувств не есть прекрасное в искусстве. Со своей чувственной стороны искусство поэтому намеренно дает нам лишь мир теней, образов, звуков и созерцаний, и отнюдь нельзя думать, что, вызывая к существованию произведения искусства, человек дает лишь поверхность вещей, лишь схемы, единственно только вследствие своего бессилия, своей ограниченности. Ибо эти чувственные формы и звуки выступают в искусстве не только как нечто самодовлеющее, не только ради своего непосредственного выявления, а с тем, чтобы удовлетворять высшие духовные интересы, так как они обладают способностью вызывать в духе из всех глубин сознания созвучия и отзвуки. Таким образом, чувственное в искусстве *одухотворяется*, так как *духовное* выступает в нем, как получившее чувственную форму.

(β) Но именно поэтому произведение искусства имеется лишь постольку, поскольку оно прошло через дух и истекло из духовной производящей деятельности. Это приводит нас к другому вопросу, на который мы теперь должны дать ответ, а именно, спрашивается, каким образом необходимая для искусства чувственная сторона действует в художнике, как в творческой субъективности? Эта форма творчества содержит в себе как в субъективной деятельности совершенно те же определения, которые мы нашли объективно существующими в художественном произведении; она должна представлять собою художественную деятельность, которая, однако, вместе с тем обладает в себе моментом чувственности и непосредственности. Однако она не является ни, с одной стороны, лишь механической работой, лишь бессознательной сноровкой в чувственных приемах или формальной деятель-

ностью согласно правилам, которые необходимо твердо заучить, ни также, с другой стороны, научным творчеством, переходящим от чувственного к абстрактным представлениям и мыслям или же совершающимся всецело в стихии чистой мысли, а стороны духовного и чувственного должны слиться воедино в художественном творчестве. Так, например, можно было бы попытаться при создании поэтических произведений сначала воплотить в прозаической форме то, что придется потом изображать поэтически, а затем уже облечь эту мысль в образы, выразить ее в рифмованной речи и т. д., так что образное было бы лишь навешено на абстрактные размышления, как некое украшение, некий внешний наряд. Однако попытка работать посредством таких приемов привела бы лишь к плохой поэзии, ибо здесь совершалось бы как *раздельные* деятельности то, что в подлинно художественном творчестве достигает цели в своем нераздельном единстве. Это подлинное творчество составляет деятельность художественной *фантазии*. Она представляет собою разумное, существующее как дух, лишь поскольку оно активно пролагает себе путь к созданию, и, однако, оно, вместе с тем, пока что еще объективирует свое содержание в чувственной форме. Эта деятельность обладает, таким образом, духовным содержанием, которое она, однако, оформляет чувственно, потому что она может осознать это содержание лишь в таком чувственном оформлении. Можно это уподобить характеру высказываний человека, обладающего житейским опытом и вместе с тем остроумного, который, хотя и знает в совершенстве, чего требует жизнь, что является тем существенным, которое связывает людей между собою, является в них той силой, которая движет ими, властвует над ними, все же не может ни формулировать во всеобщих правилах это содержание для самого себя, ни передать его другим в общих размышлениях, а всегда уясняет себе и другим то, что наполняет его сознание, рассказами о частных случаях, действительно ли имевших место или вымышленных, адекватными иллюстрациями и т. д. Ибо для его представления все и вся получает форму конкретных, определенных по месту и времени образов, причем не должно недоставать имен и всякого рода других внешних обстоятельств. Однако такой вид воображения скорее покоится на воспоминании о пережитом, о собранном опыте, но само не является творческим. Память сохраняет воспоминание, возобновляет отдельные подробности и внешний характер таких событий со всеми сопровождавшими их обстоятельствами и вследствие этого не дает всеобщему выступать самостоятельно. Но творческая фантазия художника является фантазией человека великого ума и сердца, представляет собою уловление и порождение пред-

ставлений и образов, а именно, есть раскрытие самых глубоких и самых всеобщих человеческих интересов, данное в образном, совершенно определенном чувственном воплощении. Из этого вытекает, что фантазия, с одной стороны, несомненно покоится на природном даровании, на таланте, так как ее творчество имеет в себе чувственную сторону. Говорят, правда, также и о научных талантах; однако наука предполагает только наличие общей способности к мышлению, а эта способность, вместо того, чтобы, подобно фантазии, проявляться как нечто природное, как раз абстрагируется от всякой находимой в природе деятельности, и, таким образом, можно гораздо правильнее сказать, что не существует специфически научного таланта, в смысле единственно лишь природного дарования. Творчество фантазии, напротив, носит наряду с интеллектуальными чертами также и характер инстинктообразной деятельности, так как существенные характерные черты художественного произведения, образность и чувственность, должны субъективно наличествовать в художнике как природные задачки, природные влечения, и в качестве бессознательной деятельности они входят также и в состав того, что человек получает прямо от природы. Природная способность, правда, не исчерпывает собою всего того, что составляет сущность таланта и гения, так как художественное творчество носит также характер духовной, самосознательной деятельности; но мы лишь утверждаем, что и эта духовная сторона должна иметь в себе моменты способности, природной способности и влечения к образному оформлению. Поэтому почти каждый может достигнуть известной степени успеха в том или другом искусстве, но для того чтобы переступить за пределы той точки, где собственно и начинается искусство, требуется врожденный большой художественный талант.

В качестве заложенной природой способности такой талант большей частью и обнаруживается уже в ранней юности и проявляется в беспокойстве, понуждающем обладающего этой природной способностью живо и настойчиво заниматься образным оформлением определенного чувственного материала и видеть в этом самопроявлении и сообщении единственную или главную и наиболее соответствующую деятельность. Таким образом, ранняя, достигающаяся в некоторой степени без всякого труда техническая сноровка является признаком врожденного таланта. Для скульптора все превращается в фигуры, и уже с очень раннего возраста он берется за глину, чтобы оформить ее, и вообще все, что такие таланты представляют себе, что их волнует, приводит в движение, тотчас же становится фигурой, рисунком, мелодией или стихотворением.

(γ) Наконец, в-третьих, в искусстве *содержание* также заимствуется в известном отношении из области чувственного, из области природы, или, во всяком случае, если даже содержание носит также и духовный характер, его, однако, берут таким образом, чтобы имеющийся в нем духовный элемент, например человеческие отношения, получил воплощение в форме явлений, обладающих внешней реальностью.

3. Поставим теперь вопрос, какой интерес руководит человеком, какую *цель* человек ставит себе, творя такое содержание в форме художественных произведений? Это — третья точка зрения, с которой мы предполагали подойти к художественному произведению, и тщательное рассмотрение этого пункта приведет нас, наконец, к истинному понятию самого искусства.

Решив бросить взгляд на обычные представления относительно этого пункта, нам тотчас же может прийти в голову наиболее ходячий ответ на поставленный здесь вопрос, а именно:

(а) принцип *подражание природе*. Согласно этому воззрению главной целью искусства является подражание, под которым разумеют умение совершенно адекватно копировать образы природы в том виде, в каком они действительно существуют, и удачное выполнение этого соответствующего природе изображения доставляет согласно указанному воззрению полное удовлетворение.

(α) В этом определении мы сначала усматриваем лишь указание на ставимую себе человеком совершенно формальную цель воспроизвести во второй раз, насколько это позволяют находящиеся в его распоряжении средства, то, что уже существовало во внешнем мире, и воспроизвести именно так, как оно существовало в последнем. Но это повторение мы можем сразу же признать

(αα) *излишним* делом, так как то, что подражательно изображается в картинах, театральных представлениях — животные, виды природы, события из человеческой жизни, — мы уже имеем перед собою в наших садах, или дома, или в событиях и явлениях, с которыми встретились наши близкие и далекие знакомые, и, говоря строже, можно рассматривать это излишнее дело как самонадеянную игру, так как

(ββ) это подражание все же отстает от природы. Ибо искусство ограничено в своих изобразительных средствах и может создать лишь односторонний обманчивый вид, может, например, создать видимость действительности и лишь для *одного* внешнего чувства. И, действительно, искусство, если оно не идет дальше формальной цели *голого подражания*, дает вместо подлинной жизни лишь ее личину. Турки в качестве магометан действительно и не допускают никаких изобра-

жений, портретов и т. д.; когда Джемс Брюс на своем пути в Абиссинию показал турку нарисованные рыбы, он сначала, правда, вызвал изумление у последнего, но довольно скоро получил от него такой ответ: «Когда эта рыба выступит против тебя в день страшного суда и скажет: ты мне дал тело, но не дал живой души, что скажешь ты тогда в свое оправдание?». Сам пророк, как повествует сунна, сказал своим обеим женам Омми Хабибе и Омми Сельме, рассказавшим ему об изображениях в эфиопских церквах: «Эти изображения выступят обвинителями против своих создателей в день страшного суда».

Существуют, правда, также и примеры совершенно обманчивых изображений. Нарисованные Зевксисом виноградные лозы приводились в античном мире и позже как пример триумфа искусства и вместе с тем принципа подражания природе, потому что, как рассказывают, живые голуби пробовали клевать их. К этому старому примеру можно присоединить новый пример обезьяны Бюттнера, которая изгрызла нарисованного жука в «Развлечениях насекомых» Резеля. Хотя ее хозяин рассердился на нее за то, что она испортила прекрасный экземпляр ценной книги, он все же простил ей за то, что она этим наглядно доказала превосходное выполнение иллюстраций. Но в этих и других подобного рода примерах нам должна, по крайней мере, тотчас же прийти в голову следующая мысль: вместо того чтобы хвалить художественные произведения за то, что они обманули *даже* голубей и обезьян, следовало бы лишь порицать тех, которые воображают, что прославляют художественное произведение, утверждая, что такое произведенное им жалкое действие является его последней и высшей целью. В целом можно вообще сказать, что при одном лишь подражании искусство не выдерживает конкуренции с природой и получает вид медленно ползущего червяка, который хочет поспеть за слонем.

(γγ) При такой неизменной относительной неудаче копии по сравнению с даваемым природой оригиналом единственной целью искусства остается лишь удовольствие от фокуса, удовольствие, получаемое от самого умения создать нечто похожее на создание природы. И в самом деле, человеку может доставлять радость своей собственной работой, собственным умением и рачительностью снова создать то, что уже существует. Но и эта радость, это восхищение собою, взятое само по себе, как раз тем больше остывает или даже превращается в пресыщение и отвращение, чем более похожа копия на даваемый природой оригинал. Как было остроумно сказано, существуют портреты до отвратительности похожие, а касательно удовольствия получаемого от подражания, как такового, Кант приводит другой пример: он указывает имен-

но на то, что нам скоро наскучает человек, который в совершенстве умеет подражать пению соловья (есть такие), и как только мы открываем, что поет человек, а не соловей, нам скоро это пение наскучает. Мы тогда не видим в этом ни свободного творчества природы, ни художественного произведения, а только фокус. Ибо от свободной способности человеческого творчества мы ожидаем чего-то совершенно другого, чем такой музыки, которая интересует нас лишь тогда, когда она, как в пении соловья, вырывается непроизвольно, подобно звукам, выражающим человеческие чувства, имеет своим источником своеобразный жизненный порыв. Да и вообще эта радость, доставляемая ловкостью в подражании, может быть лишь очень незначительной, и человеку больше приличествует радоваться тому, что он порождает из самого себя. В этом отношении изобретение всякого, хотя бы и самого незначительного, технического приспособления имеет большую ценность, и человек может испытывать большую гордость тем, что он изобрел молот, гвоздь и т. д., чем тем, что он умеет показывать фокусы и так хорошо подражать. Ибо это абстрактное состязание в подражании должно быть признано похожим на ловкую штуку того человека, который научился бросать чечевицы через узкое отверстие, никогда не попадая мимо. Он пришел к Александру Македонскому, чтобы показать ему это свое искусство, но Александр дал ему за такое бесполезное и бессодержательное искусство соответственную награду, подарив ему четверик чечевицы.

(Б) Далее, так как принцип подражания носит совершенно формальный характер, то, когда его превращают в цель, в нем совершенно исчезает само *объективное прекрасное*. Ибо, пока мы руководствуемся этим, мы больше уже не ставим вопроса о том, какова природа того, *чему* следует подражать, а заботимся лишь о том, чтобы ему *правильно* подражать. Предмет и содержание прекрасного рассматривается как нечто совершенно безразличное. А именно, если и помимо этого говорят о прекрасных и безобразных животных, людях, местностях, поступках, характерах, то все же, раз принципом искусства признается подражание, различие между прекрасным и безобразным остается различием, не характерным для искусства, которому отведено только абстрактное подражание. Но раз отсутствует критерий, который мы могли бы применять к бесконечным формам, встречаемым нами в природе, то при выборе предметов изображения и различении между прекрасными и безобразными нам остается лишь руководствоваться *субъективным вкусом*, которому нельзя предписывать правила и о котором нельзя спорить. И в самом деле, если при выборе предметов изображения будем исходить из того, что *люди* находят прекрасным

или безобразным, и, руководствуясь этим, решать, достойны ли данные предметы, чтобы искусство им подражало, — если будем исходить из их вкуса, то мы свободны брать какие угодно круги предметов природы, так как нелегко найти какой-нибудь предмет, который не имел бы своего любителя. Если возьмем индивидуальные вкусы людей, то мы увидим, например, что если не каждый супруг свою жену, то, по крайней мере, каждый жених свою невесту находит красивой — даже, может быть, исключительно красивой, — и то обстоятельство, что по отношению к этому рода красоте субъективный вкус не подчинен никаким правилам, можно считать счастьем для обоих партнеров. Если же мы оставим в стороне отдельных людей с их случайными индивидуальными вкусами и перейдем к вкусу целых *народов*, то мы убедимся, что и последний обнаруживает величайшие различия и даже противоположности. Как часто нам приходится слышать, что европейская красавица не понравилась бы китайцу, а тем паче готтентоту, так как у китайцев совершенно другое представление о красоте, чем у негров, а у последних, в свою очередь, другое представление, чем у европейцев. И, действительно, если станем рассматривать произведения искусства этих внеевропейских народов, будем рассматривать, например, образы богов, порожденные фантазией как возвышенные и достойные поклонения, то они могут представляться нам отвратительнейшими идолами, и точно так же и их музыка будет звучать для наших ушей ужаснейшей какофонией; они же со своей стороны будут считать наши изваяния, картины, музыкальные произведения незначительными или безобразными.

(γ) Но если мы даже откажемся от поисков объективного принципа искусства, если даже признаем, что основой прекрасного должен служить субъективный и частный вкус отдельных людей, то мы все же скоро убедимся, подходя к этому вопросу со стороны самого существующего искусства, что подражание природе, которое, как нам казалось, является всеобщим принципом и притом принципом, имеющим за себя великие авторитеты, не может быть признано, по крайней мере, в этой всеобщей совершенно абстрактной форме. Ибо, стоит нам бросить взгляд на отдельные искусства, то мы не преминем заметить, что, если *живопись* и *скульптура* изображают нам предметы, которые представляются похожими на предметы природы или тип которых существенно заимствован из природы, то, напротив, произведения *архитектуры*, которая ведь также принадлежит к числу *изящных* искусств, а также и *поэтические произведения*, поскольку они не ограничиваются простым описанием, нельзя назвать подражаниями природе. И, во всяком

случае, если бы мы все же хотели признать последние таковыми, то нам пришлось бы сделать значительные оговорки, указав многообразные условия, при которых наше положение оказывается правильным, и считать, кроме того, это положение не истинным, а всего только вероятным. А если признаем это положение вероятным, то появится снова значительная трудность при определении того, что вероятно и что не вероятно, да и кроме того, ведь никто не захочет и не сможет совершенно исключить из области поэзии ее произвольные, фантастические вымыслы.

Цель искусства должна поэтому состоять еще в чем-то другом, чем одно только формальное подражание существующему, которое во всяком случае может создать лишь технические *кунстштюки*, а не *произведения искусства*. Несомненно, что существенным моментом искусства является то обстоятельство, что оно кладет в свою основу формы, находящиеся им в природе, так как оно изображает свои предметы в форме внешнего явления и, следовательно, явления природы. Для живописи, например, имеет очень важное значение изучение цветов в их взаимоотношениях, световых эффектов, отражений и т. д., точное знакомство до мельчайших нюансов с формами и образами предметов, а также и умение их копировать. С этой стороны, главным образом, и возродился в новейшее время принцип подражания природе и естественности. Этот принцип должен был вернуть искусство, ставшее расслабленным и туманным, к силе и определенности природы, или, с другой стороны, в противоположность лишь деланному, произвольному и условному, которое, собственно говоря, одинаково далеко как от искусства, так и от природы, — в противоположность этому ложному пути искусства требовать от последнего закономерной, непосредственной и прочной в себе последовательности, обнаруживаемой природой. Но, хотя и следует признать, что в этом стремлении есть нечто правильное, мы все же должны сказать, что эта требуемая от искусства естественность не есть как таковая то существенное и главное, которое лежит в основе последнего, и, стало быть, хотя естественность внешнего изображения составляет одну из существенных черт искусства, все же наличная вне области искусства естественность не является для него *правилом*, и голое подражание внешним явлениям, как внешним, не составляет *цели* искусства.

(b) Мы должны поэтому поставить дальнейший вопрос, что является подлинным *содержанием* искусства и почему искусство должно воплощать это содержание? Тут мы встречаемся с обычным мнением, что задачей и целью искусства является поставить перед нашими внешними чувствами, эмоциями и восторженностью все то, что имеет место в че-

ловеческом духе. Искусство должно осуществить в нас известное изречение *nihil humanum a me alienum puto* (ничто человеческое мне не чуждо). Его цель поэтому полагают в том, чтобы будить и оживлять дремлющие в нас *всякого рода* чувства, склонности и страсти, наполнять *сердца* и давать человеку, развитому или еще неразвитому, переживать все то, что человеческая душа может носить, пережить и создавать в своих сокровеннейших и таинственнейших глубинах, все то, что способно глубоко волновать человеческое сердце, выявлять его многообразные возможности и стороны, давать чувству и созерцанию наслаждаться всем тем существенным и возвышенным, чем дух обладает в своем мышлении и в идее, давать им наслаждаться великолепием благородного, вечного и истинного. И точно также искусство должно сделать понятным несчастье и бедствия, зло и преступления, должно давать человеческому сердцу интимнейшим образом переживать как все отвратительное и ужасное, так и всякое наслаждение и блаженство и, наконец, должно предоставить полный простор фантазии, праздной игре воображения и давать нам возможность утопать в наслаждении соблазнительно очаровательными, чувственно-пленительными образами и эмоциями. Этим всесторонне богатым содержанием искусство должно овладеть, с одной стороны, для того, чтобы дополнять наш внешний житейский опыт и, с другой, для того, чтобы вообще вызывать в нас указанные страсти, дабы мы не остались незатронутыми этими душевными переживаниями и могли приобрести восприимчивость ко всем явлениям. Но такие чувства и страсти вызываются в этой области не самым действительным опытом, а лишь видимостью этого опыта, т. е. теми обманчивыми созданиями искусства, которыми оно заменяет опыт. Искусство получает возможность обманывать нас этой видимостью благодаря тому, что всякая действительность должна проходить у человека через созерцание и представление и проникает в его чувство и волю лишь после того, как она прошла через эту среду. При этом безразлично, пропитается ли внешняя действительность непосредственно или это происходит иным путем, а именно, посредством образов, знаков и представлений, которые имеют в себе и изображают собою содержание действительности. Человек может представить себе вещи, не существующие в действительности, как будто бы они действительно существовали. Поэтому доводится ли до нашего сознания некое положение, некое отношение, вообще некое жизненное содержание самой внешней действительностью или ее видимостью, это остается совершенно безразличным для нашей эмоциональной жизни; и в том и в другом случае соответственно характеру этого содержания оно нас печалит или

радует, трогает или потрясает, и заставляет нас переживать чувства и страсти гнева, ненависти, сострадания, тревоги, страха, любви, уважения и восхищения, чести и славы.

Искусство, таким образом, пробуждает в нас все чувства, заставляет нашу душу поочередно переживать все жизненные содержания, осуществляет все эти внутренние движения посредством лишь обманчивого внешнего наличия. Вот преимущественно это-то рассматривается представителями изложенной точки зрения как своеобразная великая сила искусства.

Но так как искусство, согласно этому воззрению, может заставлять нашу душу и воображение проникнуться как хорошими, так и дурными чувствами, может на нас действовать укрепляюще, служить опорой самых благородных чувств, может также действовать расслабляюще, внушать нам самые чувственные, эгоистические эмоции и вожделения, то ему этим поставлена еще совершенно формальная задача, и если бы у него не было другой, независимой твердой цели, то оно доставляло бы лишь пустую форму для всевозможных содержаний и содержимого (Gehalts).

(с) В искусстве имеется в самом деле также и эта формальная сторона, оно в самом деле может ставить перед созерцанием и чувством и разукрасить всякого рода материал, точно так же, как рассуждательская мысль может обрабатывать всевозможные предметы и способы действия и находить для каждого из них основания и оправдания. Но ввиду такого многообразия содержания сразу же напрашивается замечание, что различные чувства и представления, которые искусство должно вызывать или укреплять, противоречиво перекрещиваются и взаимно уничтожают друг друга. Можно даже сказать, что с этой стороны искусство, чем более оно вызывает в нас прямо противоположные чувства, тем более оно лишь ведет к увеличению противоречивости чувств и страстей и заставляет нас кружиться в вакхическом опьянении или переходить подобно рассуждательству в софистику и скептицизм. Это разнообразие материала самого искусства заставляет нас поэтому не удовлетвориться таким формальным определением, так как разумность, проникающая в это пестрое многообразие, выдвигает требование все-же усмотреть и показать возникновение из этих столь противоречивых элементов высшей, всеобщей в себе цели и достижения ее. Так, например, часто признают конечной целью человеческого общежития и государства развитие и проявление *всех* человеческих способностей и *всех* индивидуальных сил по *всем* сторонам и направлениям. Но против такого формального воззрения довольно скоро возникает вопрос, в какое *единство* должны сливаться эти многообразные проявления, какое *еди-*

ное достижение (eine Ziel) они должны иметь своим основным понятием и конечной целью. Как по отношению к понятию государства, по отношению к понятию искусства также возникает потребность частью в *общей* всем частным сторонам, частью же в высшей *субстанциальной* цели.

Рефлексия наталкивает нас, без размышлений, на следующее решение: субстанциальной целью искусства, его призванием является смягчать дикость вожделений.

(а) Что касается этого первого воззрения, то мы должны только узнать, в какой характерной для искусства стороне заключается возможность уничтожать дикость вожделений, смирять и придавать культурный характер влечениям, склонностям и страстям? Дикость имеет вообще своим корнем беспримесный эгоизм влечений, которые прямо и исключительно направлены лишь на удовлетворение своего алчного вожделения. Но вожделение тем грубее и деспотичнее, чем больше оно в своей изолированности и ограниченности овладевает *всем человеком*, так что он как всеобщее не в состоянии отделиться от этой определенности и сделаться в качестве всеобщего независимым. И если человек и говорит в таких случаях: страсть сильнее *меня*, то хотя это выражение как будто показывает, что для сознания абстрактное «я» отделено от данной частной страсти, однако, это отделение «я» от страсти только формально, так как этим отделением высказывается лишь то, что по сравнению с могуществом страсти «я» как всеобщее совершенно не идет в счет. Дикость страсти состоит, следовательно, в единстве «я» как всеобщего с ограниченным содержанием его вожделения, так что человек не имеет больше никакой воли вне этой отдельной страсти. Такую дикость и необузданную силу страсти искусство смягчает прежде всего уже потому, что оно ставит перед умственным взором человека то, что каждый человек чувствует и совершает в таком состоянии. И если даже искусство ограничивается лишь тем, что ставит перед созерцанием изображение страстей, и, скажем, еще больше, если даже оно льстит им, то уже и в этом также имеется смягчающая сила, так как этим человека, по крайней мере, заставляют осознать то, что он помимо этого влияния искусства *представляет собою* лишь непосредственно. Ибо теперь человек *рассматривает* свои влечения и склонности, и в то время как раньше он поддавался им без всякого размышления, он их теперь видит вне себя и уже начинает освобождаться от них, ибо они противостоят ему как нечто объективное. По этой причине часто бывает, что художник, одолеваемый печалью, смягчает и ослабляет для самого себя посредством ее изображения интенсивность этого своего собственного чувства. Даже в слезах есть уже утешение; человек, который

сначала был весь погружен в печаль, весь сосредоточен на этом чувстве, получает тогда, по крайней мере, возможность непосредственно проявить это чувство, которое раньше было лишь внутренним. Но еще больше облегчает человека высказывание внутреннего горестного чувства в словах, образах, звуках и фигурах. Поэтому в старые времена был хороший обычай в случаях смерти и похорон назначать плакальщиц, чтобы сделать возможным созерцать горе в его внешнем проявлении. Свидетельствование сочувствия также ставит перед сознанием человека содержание его несчастья; так как при этом ему приходится многократно говорить о своем несчастье, то он вынуждается размышлять о нем и получает благодаря этому облегчение. Поэтому выплакивание, высказывание давящей печали всегда рассматривалось как средство освободиться от тяжкого бремени такого чувства или, по крайней мере, облегчить свое сердце. Смягчение силы страстей имеет своей общей причиной то обстоятельство, что человек избавляется от непосредственного плена у какого-нибудь одного чувства и начинает сознавать это чувство как нечто внешнее ему, к которому он должен теперь относиться идеализированно (*auf ideeler Weise*). Искусство посредством даваемых им изображений вместе с тем освобождает в области чувственной же сферы от власти чувственности. Часто, правда, приходится слышать излюбленную фразу, что человек должен оставаться в непосредственном единстве с природой, но такое единство в своей абстрактности представляет собою как раз грубость и дикость, и именно искусство, поскольку оно разрушает это единство, нежными руками освобождает человека из плена у природы, поднимает его выше последней. Ибо занятие предметами искусства остается чисто теоретическим, и хотя сначала оно воспитывает лишь внимание к предлагаемым изображениям, оно, однако, благодаря этому своему теоретическому характеру, направляет в дальнейшем внимание также и на смысл этих изображений, наталкивает на сравнение с другим содержанием и делает ум открытым для всеобщего рассмотрения этих содержаний и вытекающих из такого рассмотрения точек зрения.

(β) К этому присоединяется совершенно последовательно вторая черта, которую приписывали искусству как его существенную цель, а именно, *очищение* страстей, *назидание* и *моральное* усовершенствование. Ибо определение, гласящее, что искусство должно обуздывать грубость, сообщать страстям культурный характер оставалось совершенно формальным и общим, так что снова должен был возникнуть вопрос, в чем же состоит *определенный* вид и *существенная цель* этого воспитания?

(αα) Воззрение, согласно которому искусство должно очищать страсти, страдает, правда, тем же недостатком, каким страдало предшествующее воззрение, согласно которому оно должно смягчать вождедения. Этот взгляд, однако, по крайней мере, подчеркивает уже более точно, что изображения, даваемые искусством, нуждаются в масштабе, которым можно было бы измерять их достоинство или показать отсутствие в них всякой ценности. Этим масштабом именно и является их действительность в деле отделения в страстях чистого от нечистого. Искусство нуждается поэтому в содержании, которое могло бы проявлять эту очищающую силу, и поскольку вызывание такого действия должно составлять субстанциальную цель искусства, нам следует осознать это очищающее содержание со стороны его *всеобщности и сущности*.

(ββ) С этой последней стороны высказывалось мнение, что целью искусства является *назидание*. Таким образом, отличительная черта искусства состоит, с одной стороны, в эмоциональном волнении и в удовлетворении, которое заключается в этом волнении, заключается даже в чувствах страха, сострадания, болезненной растроганности и потрясенности, — эта черта состоит, следовательно, в доставляющем удовлетворение интересе к чувствам и страстям; и постольку в некотором любовании и наслаждении предметами искусства, их изображением и оказываемым им действием. Но, с другой стороны, эта цель должна иметь своим высшим мерилom лишь содержащееся в произведениях искусства назидание, лишь «*fabula docet*» («басня поучает»), и, следовательно, пользу, которую может приносить действие художественного произведения на воспринимающего его. В этом отношении афоризм Горация «*et prodesse volunt et delectare poetae*» («поэты желают и *приносить пользу и услаждать*») концентрирует в немногих словах то, что позднее излагалось в бесконечных водянистых рассуждениях, с бесконечными преувеличениями, и, доведенная до крайности, мысль, содержащаяся в этом афоризме, превратилась в необычайно плоский взгляд на искусство. Что касается такого рода назидания, то нам сразу же следует поставить вопрос: должно ли оно содержаться в художественном произведении в явной форме или в скрытой, *explicite* или *implicite*? Если в искусстве речь идет о всеобщей, а не случайной цели, то, принимая во внимание его существенно духовный характер, сама эта последняя цель может носить лишь духовный характер, и притом этот ее характер должен быть не случайным, а коренящимся в самой природе этой цели. Если этой целью является назидание, то оно может состоять в том, что посредством художественного произведения ставится перед сознанием само

по себе существенное духовное содержание. С этой стороны можно утверждать, что чем выше искусство ставит себя, тем больше оно должно вобрать в себя такое содержание, и лишь в существе этого содержания оно находит мерило, указывающее адекватно ли или неадекватно то, что нашло в нем выражение. Искусство и в самом деле станет первым *учителем* народов.

Но если назидание рассматривать как цель в том смысле, что всеобщий характер изображаемого содержания должен выступить и быть выявлен как абстрактное суждение, прозаическое размышление, всеобщее учение, непосредственно и самостоятельно, а не только содержаться *implicite* (в скрытой форме) в конкретном художественном образе, то нужно сказать, что вследствие такого отделения этого назидания чувственный образный облик, который только и делает произведение искусства истинно *художественным* творением, оказывается лишь ненужным придатком, оболочкой, которая, представляя собою *исключительную оболочку*, есть видимость, определенно и признаваемая видимостью. Но этим искажается природа самого художественного произведения. Ибо последнее не должно ставить перед созерцанием некое содержание в его всеобщности, взятой как таковой, а должно индивидуализировать эту всеобщность, давать ее чувственно единичной. Если художественное произведение не порождается этим принципом, а подчеркивает всеобщность с целью дать абстрактное поучение, то образное и чувственное в нем оказывается лишь внешним, излишним украшением, и художественное произведение является в таком случае чем-то распавшимся (*gebroschenes*) в самом себе, в котором форма и содержание уже больше не представляются нам сращенными друг с другом. Чувственно единичное и духовно всеобщее становятся тогда внешними друг другу.

Далее, если ограничивают цель искусства пользой, приносимой этим *назиданием*, то другую сторону искусства, именно сторону любования, занимательности, наслаждения, взятую самое по себе, начинают выдавать за *несущественную*, и сущностью искусства признают лишь пользу, приносимую назиданием, а само искусство признают тогда лишь сопровождающим последнее придатком. Но этим высказывается вместе с тем, что искусство не носит своего назначения и своей последней цели в самом себе, а его понятие содержится в чем-то другом, которому оно служит *средством*. Искусство в таком случае представляет собою только одно из многих средств, оказывающихся годными и применяемых для достижения целей назидания. Но, признав это, мы доходим до той границы, где искусство перестает быть самоцелью и низводится либо на степень только заниматель-

ной игры, либо на степень исключительно средства назидания. Резче всего выступает эта демаркационная линия, когда мы снова задаем вопрос, в чем именно состоит высшее достижение и высшая цель, ради которой следует очищать страсти, поучать людей. В новейшее время за эту цель часто выдавали (у) *моральное* исправление и видели цель искусства в том, что оно подготавливает страсти и влечения к моральному совершенству и приводит людей к этой конечной цели. В этом представлении объединены назидание и очищение, так как искусство посредством усмотрения подлинного морального добра и, следовательно, посредством назидания, вместе с тем, приглашает нас очищать наши страсти и лишь таким образом достигает исправления людей, в чем и состоит польза и высшая цель искусства.

Что касается поставляемой искусству цели морального исправления, то нужно заметить, что об этом можно сказать то же самое, что мы сказали выше относительно цели назидания. Что искусство в своем принципе не должно иметь намерения способствовать имморальности, с этим легко согласиться. Но ведь это не одно и то же — сделать определенной целью художественного изображения имморальность или не сделать моральность его определенной целью. Из каждого подлинно художественного произведения можно извлечь мораль; однако при этом играет большую роль, как объясняют произведения; и поэтому играет также большую роль, кто именно извлекает эту мораль. Так, например, часто приходится слышать оправдание изображений безнравственности тем соображением, что для того чтобы поступать морально, нужно знать зло, грех. Но приходится слышать и обратное. Так, например, иногда высказывают мнение, что изображение Марии Магдалины, прекрасной грешницы, впоследствии раскаявшейся в своих грехах, многих уже соблазнило на грех, потому что искусство делает в наших глазах соблазнительно прекрасным раскаяние, а для этого нужно сначала грешить. Но учение о моральном исправлении, если провести его последовательно, не удовлетворится тем, что из художественного произведения можно путем его истолкования извлечь также и некую мораль, а будет, напротив, определенно настаивать на том, что моральное назидание является субстанциальной, существенной целью художественного произведения; оно даже пойдет так далеко, что будет разрешать изображение только моральных предметов, моральных характеров, поступков и событий. Ибо искусство может выбирать предметы своего изображения в противоположность истории или наукам, которым их предмет дан заранее.

Чтобы получить возможность дать основательную оценку воззрения, признающего конечной целью искусства ис-

правление людей, мы должны прежде всего поставить вопрос, какова та определенная точка зрения морали, которую рекомендует это воззрение. Вглядываясь пристальнее в точку зрения морали в лучшем смысле этого слова, морали, как мы должны ее понимать в наше время, мы сразу убедимся, что ее понятие не совпадает непосредственно с тем, что мы вообще называем добродетелью, нравственностью, добропорядочностью и т. д. Нравственно добродетельный человек не обязательно является уже по одному этому также и *моральным*; ибо мораль подразумевает *размышление*, определенное сознание того, что велит долг и действие, имеющее своим источником это предшествовавшее сознание. Сам долг есть закон воли, который, однако, человек устанавливает свободно, руководясь лишь самим собою, а затем решает исполнить этот долг исключительно во имя долга и его исполнения, творя благо лишь потому, что он убедился, что оно благо. Но этот закон, долг, который берется в руководство и исполняется во имя самого долга, по свободному убеждению и внутреннему велению совести, есть, взятый сам по себе, абстрактно всеобщее в воле, которое имеет своей прямой противоположностью природу, чувственные влечения, эгоистические интересы, страсти и все то, что обобщенно называется душой и сердцем. В этой противоположности ее стороны рассматриваются таким образом, что одна *упраздняет* другую, а так как они обе существуют как противоположные в субъекте, то последний в качестве принимающего решения, руководясь исключительно лишь собою, должен сделать выбор между одной и другой. Но моральными такие решения и совершенный в соответствии с ними поступок становятся согласно этой точке зрения лишь благодаря, с одной стороны, свободному убеждению в том, что таково веление долга, и благодаря преодолению не только особенной воли, естественных побуждений, склонностей, страстей и т. д., но и благородных чувств и возвышенных влечений — с другой. Ибо современное учение о морали исходит из предпосылки, что существует неподвижная противоположность между волей в ее духовной всеобщности и *волей* же в ее чувственной, природной особенностях и что мораль состоит не в полном примирении этих противоречивых сторон, а в требовании, чтобы в этом непрекращающемся споре, в борьбе этих двух сторон воли друг с другом, долг одерживал победу над влечениями.

Эта противоположность выступает для сознания не только в ограниченной области морального действия, а проявляется, как идущее по всей линии разделение и противопоставление сущего *в-себе и для-себя* тому, что представляет собою внешнюю реальность, внешнее существование. Если

пожелаем выразить эту противоположность в совершенно абстрактной форме, мы должны будем сказать, что она является противоположностью между всеобщим, фиксированным, как самостоятельное и совершенно независимое от особенного, и особенным, фиксированным, с своей стороны, как самостоятельное и совершенно независимое от всеобщего. Более конкретно она выступает в природе как противоположность между абстрактным законом и полнотой единичных явлений, каждое из которых обладает специфическим своеобразием. В духе она выступает как противоположность чувственного и духовного в человеке, как борьба духа с плотью, долга ради долга, холодной заповеди с особенными интересами, горячим чувством, чувственными склонностями и побуждениями, вообще с индивидуальным; как суровый антагонизм между внутренней свободой и внешней, естественной необходимостью, далее, как противоречие между мертвенным, внутренне пустым понятием и полнотой конкретной жизни, между теорией, субъективной мыслью и объективным существованием, объективным опытом.

Это — противоположности, не изобретенные для собственного удовольствия изошренной рефлексией или школьной философией, а занимавшие и беспокоившие в разных формах человеческое сознание с давних времен, хотя лишь новейшая культура тщательно продумала их и заострила до того, что они превратились в жесточайшее противоречие. Духовная культура, современная рассудочность порождают в человеке этот антагонизм, превращая его в амфибию, так как ему приходится теперь жить в двух противоречащих друг другу мирах, так что и сознание также вынуждено вертеться в этом противоречии и, бросаемое из стороны в сторону, оно неспособно находить удовлетворение как в той, так и в другой. Ибо, с одной стороны, мы видим, что человек находится в плену у пошлой действительности и земного существования, страдает под гнетом потребности и нужды, преследуем природой, опутан материей, чувственными целями и удовольствиями, поработен и охвачен потоком естественных влечений и страстей. С другой же стороны, мы видим, что он возвышается до вечных идей, до царства мысли и свободы, дает себе в качестве воли всеобщие законы и определения, снимает с вселенной покров ее оживотворенной, цветущей действительности и разлагает ее на абстракции, так что дух полагает теперь свое право и свое достоинство единственно лишь в бесправии и угнетении природы, которую он заставляет терпеть те же бедствия и насилия, какие он испытал от нее. Но вместе с этой расколотостью жизни и сознания возникает для современной культуры и ее рассудочного мышления требование найти разрешение этого противоречия. Рассудок,

однако, не может отказаться от неизменности этих противоположностей. Разрешение противоречия остается поэтому для сознания только *долженствованием*, и наличное, действительность, лишь беспокойно качается туда и обратно, ищет примирения, не находя его. И здесь возникает вопрос, является ли такая всесторонняя, радикальная противоположность, не выходящая за пределы голого долженствования и постулата разрешения, истиной в-себе и для-себя и вообще высшей конечной целью. Если общая культура впала в такого рода противоречие, то задачей философии является снятие этой противоположности, т. е. ее задачей является показать, что как первый из членов противоположности, взятый абстрактно, так и другой, взятый также односторонне, не представляют собою истины, а суть нечто само себя разрушающее. Истина же состоит лишь в их примирении и опосредствовании, и это опосредствование есть не только требование, а в себе и для себя совершившееся и всегда совершаемое. Это воззрение непосредственно согласуется с непредубежденной верой и волей, которая как раз видит в представлении эту противоположность разрешенной, и с непредубежденной волей, которая в действии ставит себе целью и осуществляет это разрешение. Философия лишь дает нам мыслительное усмотрение сущности этой противоположности, поскольку она показывает, каким образом то, что является истиной, есть лишь разрешение последней, и притом такое разрешение, которое не утверждает, что противоположность и ее стороны *вовсе и не существуют*, а лишь утверждает, что стороны этой противоположности примирены друг с другом.

Так как мы нашли, что нам указывают, как на высшую конечную цель искусства, моральное исправление, принцип которого, однако, указывает на более высокую точку зрения, то мы должны будем требовать применения высшей точки зрения также и к искусству. Благодаря этому сразу отпадает позиция, ложность которой мы уже отчасти выяснили выше, позиция, состоящая в утверждении, что искусство должно служить средством для моральных целей и вообще для достижения конечной мировой цели посредством назидания и исправления людей, что оно, таким образом, имеет свою существенную цель не в самом себе, а в чем то другом. Поэтому, если мы теперь еще продолжаем говорить о некоей конечной цели искусства, то прежде всего следует устранить ложное представление, будто вопрос о цели искусства равнозначен вопросу о его пользе. Неправильность состоит здесь в том, что если бы это было так, то художественное произведение находилось бы в соотношении с чем-то другим, являющимся для сознания существенным, тем, что должно быть, так что художественное произведение имело бы значение единственно

только в качестве полезного орудия реализации этой самостоятельно значимой, лежащей вне области искусства, цели. В противоположность такому ложному представлению мы утверждаем, что искусство имеет своей задачей раскрывать *истину* в чувственной форме, в художественном оформлении, изображать вышеуказанную примиренную противоположность и, следовательно, носит свою конечную цель в самой себе, в самом этом изображении и раскрытии. Ибо другие цели, как, например, назидаение, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям, не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому, не определяют его понятия.

Исходя из этой точки зрения, на которую переходит рассматривающая наш предмет рефлексия, мы и должны постигнуть понятие искусства согласно его внутренней необходимости, равно как и исторически эта же точка зрения и в самом деле была источником истинного почитания и познания искусства. Ибо та противоположность, которой мы коснулись выше, сказывалась не только в области общей, основанной на рефлексии, культуры, но также и в философии как таковой, и лишь после того, как философия сумела основательно преодолеть эту противоположность, она постигла свое собственное понятие, и именно благодаря этому она постигла также и понятия природы и искусства.

Таким образом, эта точка зрения означает как возрождение философии вообще, так и возрождение науки об искусстве. Можно даже сказать больше: собственно говоря, только этому возрождению эстетика, как наука, обязана своим подлинным возникновением, а искусство — той высокой оценкой, которой оно пользуется.

Я поэтому коснусь вкратце истории перехода, который я имею в виду, отчасти из чисто исторического интереса, отчасти же потому, что благодаря этому получают более ясные очертания те точки зрения, которые мы считаем важными и на основе которых мы будем строить дальше здание эстетики. Эта основа, охарактеризованная в самом общем виде, состоит в том, что прекрасное в искусстве познано нами как одно из средств, которые устраняют антагонизм, разрешают противоречие между абстрактно покоящимся в себе духом и природой, будет ли эта последняя внешним явлением или внутренним миром субъективных чувств, и, разрешив это противоречие, снова приводят эти противоборствующие начала к единству.

Уже *кантовская* философия не только почувствовала потребность в такой точке объединения, но и определенно познала и показала ее. Кант вообще делал основой как интеллекта, так и воли соотносящуюся с собою разумность,

свободу, самосознание, находящее и знающее себя внутри себя бесконечным; сколь бы неудовлетворительной мы ни признали эту философию, все же это познание абсолютности разума в самом себе, которое стало поворотным пунктом в философии новейшего времени, эту абсолютную исходную точку зрения мы должны безоговорочно признать и ее мы не должны опровергать. Но так как Кант впал снова в ошибочное представление о существовании прочной противоположности между субъективным мышлением и объективными предметами, между абстрактной всеобщностью и чувственной единичностью воли, то он именно, главным образом, и довел до крайних пределов то противопоставление морали, которого мы коснулись выше, так как он, кроме того, ставил практическую сторону духа выше теоретической. Так как рассудочное мышление признало эту противоположность прочной и неизменной, то ему не оставалось ничего другого, как утверждать, что единство существует лишь в форме субъективных идей разума, относительно которых нельзя доказать, что им соответствует некая адекватная действительность, и, кроме того, в форме постулатов, которые, правда, можно дедуцировать из практического разума, но внутренняя сущность которых, согласно Канту, непознаваема посредством мышления и практическое исполнение которых оставалось у него лишь постоянно отодвигаемым в бесконечность долженствованием. Таким образом, хотя Кант вводит представление о примирении этого противоречия, он, однако, оказался не в состоянии ни научно развить подлинную сущность этого примирения, ни доказать, что единственно лишь это примиренное противоречие истинно и действительно. Кант, правда, проник еще дальше, так как он видел это постулируемое единство в том, что он называл *интуитивным интеллектом*, но и здесь он опять-таки остановился на противоположности между субъективным и объективным, так что он, правда, указывает абстрактное разрешение противоположности между понятием и реальностью, всеобщностью и особенностью, рассудком и чувственностью, и, таким образом, указывает идею, но, вместе с тем, снова превращает само это указываемое им разрешение и примирение в некое *субъективное*, а не само по себе истинное и действительное примирение. В этом отношении поучительна и знаменательна его *«Критика способности суждения»*, в которой он рассматривает эстетическую и телеологическую силу суждения. Прекрасные предметы природы и искусства, целесообразные предметы природы, благодаря проникновению в которые Кант подходит ближе к понятию органического и живого, все же рассматриваются им лишь со стороны субъективно оценивающего их размышления. Кант при этом определяет силу суждения вообще, как «способность мыслить

частное, как содержащееся во всеобщем», и называет силу суждения *рефлектирующей*, «когда ей дано лишь частное, к которому она должно найти всеобщее». Для этого она нуждается в некотором законе, в некотором принципе, который она должна сама себе дать, и в качестве такого закона Кант выдвигает *целесообразность*. В понятии свободы практического разума выполнение цели застревает в голом долженствовании, но в телеологическом суждении о живых существах Кант начинает рассматривать живой организм таким образом, что здесь всеобщее понятие, содержит в себе еще и особенное и в качестве цели определяет особенное и внешнее, свойства членов, не извне, а изнутри, и притом определяет их так, что особенное само собою соответствует цели. Однако, согласно Канту, посредством такого суждения опять-таки не познается объективная природа предмета, а лишь получает выражение субъективный способ размышления. Сходно с этим Кант понимает и *эстетическое* суждение: оно, согласно ему, не проистекает ни из рассудка как такового, как способности понятий, ни также из чувственного созерцания и его пестрого многообразия как такового, а проистекает лишь из свободной игры рассудка и силы воображения. Благодаря этой согласованности способностей познания мы относим предмет к субъекту и в ней же лежит причина чувства удовольствия, испытываемого нами от предмета, причина того, что он нравится нам.

1. Но в этом любовании (*Wohlgefallen*) отсутствует, согласно Канту, всякий интерес, т. е. *отсутствует отношение* к нашей способности *желания*. Если у нас есть по отношению к предметам, например, интерес любопытства или если мы чувственно заинтересованы в них, видим в них средство удовлетворения нашей чувственной потребности, желаем обладать и пользоваться ими, то эти предметы для нас важны не ради них самих, а ради нашей потребности. Тогда существующее обладает ценностью лишь по отношению к такой потребности, и дело обстоит так, что на одной стороне находится предмет, а на другой — некое свойство, которое отлично от него, но с которым мы, тем не менее, приводим его в связь. Если я съедаю, например, предмет, чтобы утолить им свой голод, то этот интерес находится лишь во мне и остается чуждым самому предмету. Но, утверждает Кант, отношение к прекрасному не таково. Эстетическое суждение предоставляет имеющему вне меня предмету продолжать существовать свободно и независимо и имеет своим источником удовольствие, доставляемое предметом благодаря тому, что он нравится ради самого себя, так как это удовольствие позволяет предмету обладать своей целью в самом себе. Это, как мы в том убедились выше, важное замечание.

2. *Во-вторых*, говорит Кант, прекрасное есть то, что мы без помощи понятия, т. е. без помощи категорий рассудка, представляем себе как предмет *всеобщего* любования. Для правильной оценки прекрасного требуется развитой ум; человек, не обладающий никакой подготовкой, не может судить о прекрасном, так как это суждение притязает на всеобщую значимость. Всеобщее как таковое есть, правда, ближайшим образом нечто абстрактное; однако само по себе истинное таит в себе определение и требование, чтобы его признали всеобщезначимым. В этом смысле прекрасное и пользуется, согласно Канту, всеобщим признанием, хотя голым понятиям рассудка не предоставлено право произносить приговор, прекрасен ли данный предмет или нет. Правда, доброе и справедливое, например, в отдельных поступках подводится под всеобщее понятие, и поступок считается хорошим, если он соответствует этим понятиям. Напротив, прекрасное вызывает, согласно Канту, без всякого такого соотношения с всеобщим правилом, непосредственно всеобщее любование. Это только означает, что мы при рассмотрении прекрасного не сознаем понятия и подведения этого прекрасного под последнее, так что не допускаем того отделения единичного предмета от всеобщего понятия, которое имеется в другого рода суждениях.

3. *В-третьих*, прекрасное, согласно Канту, носит форму *целесообразности*, поскольку можно воспринимать в предмете целесообразность, не образуя представления о некоей определенной цели. В сущности говоря, этим Кант лишь повторяет уже только что сказанное. Какой-нибудь продукт природы, например растение, животное, целесообразно организован и стоит перед нами в этой своей организованности непосредственно так, что у нас нет представления о цели, отдельной и отличной от его находящейся перед нами реальности. Согласно Канту, таким же образом выступает перед нами как целесообразность также и прекрасное. В конечной целесообразности цель и средство остаются внешними друг другу, так как цель не находится ни в какой существенной и внутренней связи с материалом его осуществления. В этом случае представление о цели, взятой сама по себе, отличается от представления о предмете, в котором эта цель выступает как реализованная. Напротив, прекрасное существует как целесообразное в самом себе, так что средство и цель не обнаруживаются отдельно в качестве различных сторон. Целью, например, членов организма является жизнь, которая существует в самих членах как действительная; отделенные от организма, они перестают быть членами. Ибо в живом существе цель и материальные средства цели так непосредственно соединены между собою, что оно существует лишь постольку, поскольку в нем пребывает его цель. Рассматриваемое с этой

стороны прекрасное, согласно Канту, не носит в себе целесообразность как некую внешнюю форму, а целесообразное соответствие между внутренним и внешним представляет собою имманентную природу самого прекрасного предмета.

4. Наконец, кантовский анализ прекрасного устанавливает, *в-четвертых*, что оно должно быть признано без применения понятия предметом, который *необходимо* всем нравится. Необходимость представляет собою абстрактную категорию и указывает на существование внутренне существенной связи между двумя сторонами: если имеется одна сторона,—и именно потому, что имеется одна сторона,—то имеется также и другая сторона. Она содержит в своем определении также и другую, как, например, причина не имеет смысла без действия. Такая необходимость нравиться присуща прекрасному без всякого отношения к понятиям, т. е. к категориям рассудка взятым в себе. Так, например, нам, правда, нравится правильное, то, что сделано согласно некоему понятию рассудка, однако, для того чтобы предмет нравился, требуется, согласно Канту, нечто большее, чем единство и одинаковость, характеризующие такое понятие рассудка.

То общее, которое мы находим во всех вышеприведенных кантовских положениях, заключается в утверждении, что в суждении о прекрасном нераздельно то, что в других суждениях предполагается отделенным друг от друга в нашем сознании. Эта раздельность, как оказывается, исчезает в прекрасном, так как всеобщее и особенное, цель и средство, понятие и предмет совершенно пронизывают друг друга. Таким образом, Кант рассматривает прекрасное *в искусстве* как некую согласованность, в которой само особенное адекватно понятию. Особенное как таковое, вообще говоря, случайно как по отношению друг к другу, так и по отношению к всеобщему, и именно это случайное, внешнее чувство, эмоция, сердце, склонность к художественно прекрасному не только *подводится* под всеобщие категории рассудка, не только охватывается понятием свободы в его абстрактной всеобщности, но так связано с всеобщим, что по внутренней своей природе само по себе оказывается адекватным последнему. Благодаря этому, в прекрасном, в искусстве, мысль получает воплощение. и материя определяется ею не внешним образом, а сама материя существует свободно, так как природное, чувственное, сердце и т. д., имеет в самом себе меру, цель и согласованность, и созерцание и чувство столь же возведены в духовную всеобщность, сколь мысль не только отказалась от своей вражды к природе, но и становится радостной в ней, и чувство, удовольствие и наслаждение получают оправдание и освящение, так что природа и свобода, чувственность и понятие *одновременно* находят свое оправдание и удовлетворение.

Но и это, повидимому, полное примирение противоборствующих начал, все же, согласно Канту, является, в конце концов, лишь субъективным примирением, лишь примирением в отношении нашего эстетического суждения и художественного творчества, а не само по себе истинным и действительным.

Таковы главные выводы кантовской критики, поскольку они нас могут здесь интересовать. Она представляет собою исходную точку для подлинного постижения прекрасного в искусстве. И все же только путем преодоления недостатков кантовского понимания это постижение могло проложить себе дорогу как высшее понимание подлинного единства необходимости и свободы, особенного и всеобщего, чувственного и разумного.

Нужно признаться, что художественное чувство глубокого и вместе с тем философского ума выступило раньше философии в тесном смысле слова против этой абстрактной бесконечности мысли, этого долга ради долга, этого бесформенного рассудка, — рассудка, который понимает природу и действительность, внешнее чувство и эмоцию лишь как некое *препятствие*, как нечто всецело враждебное и который поэтому борется с ними. Этот глубокий ум выставил требование и выразил необходимость целостности и примирения еще раньше, чем такая необходимость была познана философией как таковой. За Шиллером должна быть признана та великая заслуга, что он прорвал кантовскую субъективность и абстрактность мышления и осмелился сделать попытку выйти за ее пределы, мыслительно постичь единство и примирение как представляющее собою истину и художественно осуществить это единство. Ибо Шиллер в своих эстетических размышлениях не просто отстаивал искусство и его интересы, независимо от того, в каком отношении искусство находится к философии в собственном смысле, а сопоставил свой интерес к прекрасному в искусстве с философскими принципами, и лишь исходя из последних и с их помощью он глубже проник в природу и понятие прекрасного. И точно так же мы ясно чувствуем по произведениям определенного периода его творчества, что он занимался в то время философией, — занимался ею, может быть, даже больше, чем это было полезно наивной непосредственной красоте его художественных произведений. Преднамеренность абстрактных размышлений и даже интерес к философскому понятию заметны в некоторых его стихотворениях. Ему ставили это в упрек. В особенности это оказывалось невыгодным для него, когда сравнивали этот характер его поэтического творчества с всегда остающейся одинаковой, незамутненной понятием гётевской наивной непосредственностью и объективностью. Но Шиллер в этом отношении нес как поэт кару только за грехи своего времени, и

тот факт, что он вместе со своей эпохой также запутался в этих грехах, делает только честь этой возвышенной душе и глубоко чувствующему сердцу; а науке и познанию они пошли только на пользу. В это время то же научное движение отвлекло также и Гёте от настоящей его сферы — от поэтического творчества. Однако если Шиллер погрузился в рассмотрение глубин внутренней жизни *духа*, то характерные особенности Гёте привели его к *физическому* аспекту искусства, к внешней природе, к растениям и животным, к кристаллам, к образованию облаков и цветам. В это научное исследование Гёте внес свою огромную способность интуиции, и благодаря ей ему удалось в этой области выбросить за борт рассудочное рассмотрение явлений и свойственное последнему заблуждение, подобно тому как Шиллер в другой области сумел выдвинуть в противоположность рассудочному рассмотрению воли и мысли идею свободной целостности красоты. Ряд шиллеровских произведений посвящен обоснованию этого понимания природы искусства. Преимущественно это понимание изложено им в его *«Письмах об эстетическом воспитании»*. Шиллер исходит в них из основного положения, что каждый стдательный человек носит в себе задатки идеального человека. Этот истинный человек представлен государством, являющимся объективной, всеобщей, как бы канонической формой, в которой многообразие отдельных лиц стремится связаться воедино. Можно двояко себе представить, каким образом человек во времени срастается с человеком в идее. А именно, можно представить себе, с одной стороны, что государство как родовое нравственности, права, разумного упраздняет индивидуальность. Можно себе также представить, с другой стороны, что индивидуум возвышается до рода, и человек времени облагораживается и превращается в человека идеи. Разум требует единства как такового, родового, а природа требует многообразия и индивидуальности, и каждое из этих законодательств требует от человека, чтобы он ему следовал. Ввиду конфликта между этими двумя противоположными сторонами эстетическое воспитание как раз и должно осуществить их опосредствование и примирение, ибо целью искусства является, согласно Шиллеру, такое усовершенствование, развитие склонностей, чувственности, влечений и эмоций, чтобы они стали сами в себе разумными, чтобы, значит, разум, свобода и духовность вышли из своей абстрактности и, объединенные с разумной в себе стороной природы, получили в ней плоть и кровь. Шиллер, следовательно, здесь утверждает, что прекрасное есть сплетение и слияние, взаимное проникание разумного и чувственного и что это взаимное проникание есть подлинно действительное. В общих чертах указанное воззрение Шиллера явно проступает уже в *«Прелести и до-*

стоинстве», равно как и сказывается в некоторых его стихотворениях, в том, что он делает в этих произведениях преимущественным своим предметом похвалу женщин, в характере которых, согласно ему, уже спонтанейно существует это соединение духовного и природного.

Это *единство* всеобщего и особенного, свободы и необходимости, духовного и природного, которое Шиллер научно постиг как принцип и сущность искусства и которое он неустанно старался вызвать к действительной жизни посредством искусства и эстетического воспитания, было в дальнейшем сделано *в лице самой идеи* принципом познания и существования, и идея была признана единственной истиной и действительностью. Благодаря этому наука достигла в философии *Шеллинга* своей абсолютной точки зрения, и если искусство уже раньше начало отстаивать свою своеобразную природу и важное значение для высших человеческих интересов, то теперь было найдено *понятие* и научное место искусства. Теперь стали понимать истинное и высшее существо искусства, хотя и после этого оно все еще, с одной стороны, понималось неправильно (об этом здесь говорить не место). Впрочем, еще раньше этого *Винкельман*, вдохновленный созерцанием древнегреческих идеалов, сам посмотрел и других научил смотреть новыми глазами на искусство, энергично восставая против рассматривания последнего с точек зрения обычных практических целей и простого подражания природе и настаивая на том, что мы в наших разборах художественных произведений и в истории искусства должны стремиться отыскать художественную идею. Ибо в Винкельмане следует видеть одного из тех людей, которые сумели открыть новый орган в области восприятия искусства и совершенно новые способы его рассмотрения. Однако на теорию и научное познание искусства его воззрение оказало не очень большое влияние.

Чтобы вкратце коснуться хода дальнейшего развития, мы укажем еще на то, что в связи с возрождением философской идеи братья *Шлегели* — *Август-Вильгельм* и *Фридрих* — в своей страстной погоне за всем выделяющимся и бросающимся в глаза, обуреваемые жаждой нового, усвоили себе из философской идеи столько, сколько были способны воспринимать их по существу как раз не философские, а *критические* натуры, ибо на репутацию спекулятивного мыслителя ни, тот, ни другой не может притязать. Но они-то именно со своим критическим талантом стали на точку зрения, близкую к точке зрения идеи, и с большой откровенностью и новаторской смелостью, хотя и со скудными философскими ингредиентами, завязали остроумную полемику против прежних взглядов на искусство, и, таким образом, следует признаться, ввели

в различные отрасли искусства новое мерило оценки, новые точки зрения, стоящие выше тех, на которые они нападали. Но так как их критика не сопровождалась основательным философским познанием применяемого ею мерил, то последнее получило характер чего-то неопределенного и неустойчивого, так что они делали то слишком много, то слишком мало. Поэтому хотя мы и должны вменить им в большую заслугу то обстоятельство, что они с любовью выдвинули и поставили на высокое место многие казавшиеся устарелыми и мало ценившиеся нашим временем произведения, как, например, произведения старых итальянских мастеров и нидерландской живописи, «Нибелунги» и т. д., хотя они ревностно стремились познакомиться и познакомить других с малоизвестными явлениями, как, например, индусская поэзия и мифология, тем не менее, следует признать, что они не только слишком высоко ставили такие эпохи, но и в своей оценке современных произведений совершали немалые ошибки, восхищаясь посредственными вещами, например гольберговскими комедиями, и приписывая абсолютную ценность тому, что обладало лишь относительным значением, а иногда они даже смело и с энтузиазмом провозглашали величайшими достижениями превратные направления и второстепенные точки зрения.

Из этого направления и в особенности из строя чувств и учений Фридриха фон Шлегеля произошла в дальнейшем принявшая многообразные формы так называемая *ирония*. Свою более глубокую основу она с одной из своих сторон нашла в *фихтевской* философии, поскольку принципы последней стали применяться к искусству. Как Фридрих Шлегель, так и Шеллинг исходили из фихтевской точки зрения. Но Шеллинг исходил из нее, чтобы решительно двинуться дальше, а Фридрих фон Шлегель своеобразно развил ее, а затем освободился от нее. Что касается более тесной связи между фихтевским учением и одним из направлений иронии, то мы должны только напомнить следующее. Фихте признает «я» абсолютным принципом всякого знания, всякого разума и познания и, следуя к этому прибавить, таковым принципом он признает «я», остающееся совершенно абстрактным и формальным. Это «я», во-вторых, вследствие этого совершенно просто в себе и, с одной стороны, в нем подвергается отрицанию всякая особенность, определенность, всякое содержание, ибо всякая суть исчезает в этой абстрактной свободе, абстрактном единстве, и, с другой стороны, всякое содержание, которое должно обладать значимостью для «я», обладает ею лишь как положенное и признанное «я». Все существующее существует только благодаря «я», и то, что существует благодаря мне, «я» может снова уничтожить.

Если мы остановимся на этих совершенно пустых формах, берущих свое происхождение из абсолютности абстрактного «я», то мы должны прийти к выводу, что ничто не ценно *само по себе* и *в самом себе*, а ценно лишь как порожденное субъективностью «я». Но в таком случае «я» может также быть господином и повелителем всего, и ни в какой сфере нравственности, права, человеческого и божественного, мирского и святого нет ничего такого, что не нуждалось бы в том, чтобы сначала быть положенным «я», и потому нет ничего такого, чего «я» не могло бы также и уничтожить. Вследствие этого все в себе и для себя сущее есть лишь *видимость*, не существует ради самого себя и само через себя, не существует подлинно и действительно, а есть лишь некая голая *видимость*, существующая благодаря «я», которое властно свободно и произвольно распоряжаться ею. Оставит ли оно в силе эту видимость или уничтожит ее — это зависит всецело от желания, каприза «я», которое уже в самом себе, в качестве «я», есть абсолютное «я».

«Я», *в-третьих*, представляет собою *живой*, деятельный индивидуум, и его жизнь состоит в созидании своей индивидуальности как для себя, так и для других, в том, чтобы выражать и проявлять себя. Ибо каждый человек, пока он жив, стремится реализовать и действительно реализует себя. По отношению к прекрасному и искусству это самоосуществление получает тот смысл, что человек стремится жить как художник и *художественно* лепить свою жизнь. Но согласно этому принципу я живу как художник тогда, когда все мои действия и вообще проявления, поскольку они имеют отношение к какому-нибудь содержанию, остаются для меня лишь некоей *видимостью* и принимают форму, всецело находящуюся в моей власти. Тогда я не отношусь подлинно *серьезно* ни к этому содержанию, ни вообще к'его проявлению и осуществлению. Ибо подлинно серьезное отношение получается у нас лишь благодаря наличию некоего субстанциального интереса, некоего в самом себе содержательного предмета, истины, нравственности и т. д., благодаря наличию содержания, которое я признаю существенным как таковое, так что я для самого себя становлюсь существенным лишь постольку, поскольку я погрузился в такое содержание и стал адекватным ему во всем моем знании и действовании. С той точки зрения, с которой все создающее из самого себя и все по своему же произволу разрушающее «я» является художником, которому всякое содержание сознания представляется не абсолютным и существующим независимо от него, а *видимостью*, созданной им самим и могущей быть уничтоженной им, — с этой точки зрения не может найти себе место такое серьезное отношение, так как она приписывает значимость

единственно лишь формализму «я». Для других, правда, то мое проявление, в котором я обнаруживаю себя для них, может быть чем-то вызывающим к себе серьезное отношение, так как они принимают меня за человека, который на самом деле заботится о самой сущности, самом предмете, но они, эти жалкие, ограниченные субъекты, не обладающие надлежащим органом для восприятия моей высокой точки зрения и не могущие поэтому возвыситься до нее, лишь обмануты этой творимой мною видимостью. Благодаря этому я обнаруживал, что не каждый так свободен (т. е. формально свободен), как я, что не каждый способен во всем, что для других людей обладает ценностью, достойно и свято, видеть лишь продукт своего капризного могущества, которое дает ему возможность признавать или не признавать это содержание, допускать или не допускать, чтобы оно определяло его и наполняло его собою. И вот эта виртуозность иронически артистической жизни постигает себя как некую *божественную гениальность*, для которой все и вся являются лишь бессущностной тварью, которой не связывает себя знающий себя свободным от всего, свободный творец, так как он может ее и творить и уничтожать. Кто стоит на этой точке зрения божественной гениальности, тот смотрит с презрением, сверху вниз на всех других людей, которые объявляются им ограниченными и плоскими, поскольку для них право, нравственность и т. п. являются неизменными, обязательными и существенными. Таким образом, человек, живущий как художник, завязывает, правда, отношения с другими людьми, живет с друзьями, возлюбленными и т. д., однако, так как он гений, то эти его отношения с окружающей его действительностью, его связи как со своими особенными поступками, так и с самим по себе всеобщим являются для него вместе с тем чем-то ничтожным, и он относится к ним иронически.

Таков общий смысл этой гениальной, божественной иронии как той концентрации «я» в себе, для которой распались все узы и которая может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою. Эту иронию изобрел господин Фридрих фон Шлегель, и многие другие болтали вслед за ним о ней или болтают о ней вновь теперь.

Ближайшей формой этой отрицательной иронии является, с одной стороны, признание чем-то *праздным* всего фактического, нравственного и в себе содержательного, признание ничтожным всего объективного и само по себе значимого. Если «я» остается на этой точке зрения, то все ему кажется ничтожным и праздным, все, кроме собственной субъективности, которая вследствие этого сама становится пустой и ничтожно *гшеславной*. Но, с другой стороны, «я» может, наоборот, находить себя неудовлетворенным этим самонаслаждением, так

что оно начинает испытывать жажду чего-то прочного и субстанционального, определенных и существенных интересов. Вследствие этого возникает бедственное противоречие, состоящее в том, что, с одной стороны, субъект хочет войти в царство истины, носит в себе стремление к объективности, но, с другой стороны, он не может вырваться из этого одиночества, этого уединения в себе, этой неудовлетворенной, абстрактной внутренней жизни, и им овладевает страстное томление, которое, как мы были этому свидетелями, также возникает из фихтевской философии. Неудовлетворенность этой душевной тишиной, этим душевным бессилием человека, который не хочет действовать, до чего-нибудь дотронуться, чтобы не потерять внутренней гармонии, и при всем стремлении к реальности и к абсолютному все же остается недействительным и пустым, хотя и чистым в-себе, — эта неудовлетворенность приводит к возникновению болезненного прекраснотомления и страстного томления. Ибо подлинно прекрасная душа действует и действительна. Это же страстное томление есть лишь чувство ничтожности пустого, праздного субъекта, которому не хватает силы избавиться от этой праздности и наполнить себя субстанциональным содержанием.

Но поскольку иронию делали формой искусства, она не удовлетворялась только тем, чтобы артистически выявлять, оформлять собственную жизнь и особенную индивидуальность иронического субъекта, а шла дальше, ставила требование, чтобы, кроме того художественного произведения, которое представляют собою его собственные поступки и т. д., художник творил также и внешне художественные произведения как продукты фантазии. Принципом этих произведений, которые могут возникнуть, главным образом, только в области поэзии, также является-де изображение, обнаружение божественного как иронического. Но ироническое как гениальная индивидуальность заключается в самоуничтожении и исчезновении великолепного, великого, превосходного, и, таким образом, объективные лики искусства должны изображать только принцип абсолютной для-себя субъективности, показывая, что то, что обладает для человека ценностью и достоинством, ничтожно в процессе своего самоуничтожения. Это означает, что не только не надо относиться серьезно к праву, нравственности, истине, но что ничего нет в самом возвышенном, самом лучшем, так как оно в своем явлении в отдельных людях, характерах, поступках само опровергает и уничтожает себя и, таким образом, есть ирония над самим собою. Эта форма, взятая абстрактно, близко напоминает принцип комического; однако при всей их родственности следует проводить существенное различие между этим принципом и иронией. Ибо комическое должно ограничиваться тем, что все, что уничто-

жает себя, есть нечто ничтожное в самом себе, есть ложное и противоречивое явление, например, причуда, своенравие, каприз отдельного человека по сравнению с могучей страстью, или же оно есть мнимо прочное основоположение, мнимо твердая максима. Но мы имеем перед собою нечто совершенно другое, когда то, что на самом деле является нравственным и истинным, вообще неким субстанциальным в-себе содержанием, показывает себя в отдельном лице и благодаря последнему ничтожным и жалким. Тогда такое лицо жалко и ничтожно по своему характеру и изображается также и в своей слабости и бесхарактерности. В этом различии между ироническим и комическим имеет существенное значение характер того *содержимого*, которое разрушается. А те, которые не могут твердо стоять на своей значительной цели, а снова отказываются от нее и разрушают ее в себе, — те люди являются дурными, никуда негодными. Но наша «ирония» любит такую иронию бесхарактерности. Ибо человеком с настоящим характером является тот, который, с одной стороны, ставит себе существенно содержательные цели и, с другой стороны, твердо придерживается этих целей, так как его индивидуальность потеряла бы все свое существование, если бы он вынужден был отказаться от них. Эта твердость и субстанциальность составляют основной тон настоящего характера. Катон может жить лишь как римлянин и республиканец. Но если делают основным тоном художественного изображения иронию, то этим принимают наименее художественное за истинный принцип художественного произведения. Ибо тогда начинают изображать фитуры частью плоские и частью бессодержательные и лишенные точки опоры, так как субстанциальное оказывается в них чем-то ничтожным, частью, наконец, те томления и неразрешенные противоречия души, о которых мы говорили выше. Такие изображения не могут вызывать никакого истинного интереса. Отсюда постоянные жалобы со стороны иронии на отсутствие глубокого критического чутья, понимания искусства гения у публики, которая поэтому не понимает высоты иронии, т. е. публике не нравится эта пошлость, не нравится это частью нелепое, частью бесхарактерное. И хорошо, что эти бессодержательные, томящиеся натуры не нравятся публике: утешительно, что эта бесчестность, это лицемерие не привлекают к себе и что люди требуют полных и подлинных интересов, равно как и характеров, остающихся верными значительному содержанию.

В качестве исторического факта следует еще отметить, что, главным образом, *Зольгер* и *Людвиг Тик* признавали иронию высшим принципом искусства.

Здесь не место говорить о *Зольгере* более подробно, как он того заслуживает, и я должен ограничиться немногими указаниями. Зольгер не удовлетворился, подобно остальным.

поверхностным философским образованием, а его подлинно спекулятивная, наивнутреннейшая потребность побуждала его погрузиться в глубины философской идеи. Здесь он натолкнулся на диалектический момент идеи, на тот пункт, который я называю «бесконечно абсолютной отрицательностью», на деятельность идеи, состоящую в том, что она отрицает себя как бесконечную и всеобщую, чтобы перейти в конечность и особенность, а затем в свою очередь также и снимает эту отрицательность и, таким образом, снова восстанавливает всеобщее и бесконечное в конечном и особенном. Зольгер твердо придерживался этой отрицательности, и, нет спора. она, действительно, является *моментом* в спекулятивной идее; однако понятая исключительно только как это диалектическое беспокойство и растворение как конечного, так и бесконечного, она представляет собою *только один момент*, а не, как это думает Зольгер, *всю идею*. Жизнь Зольгера, к сожалению, слишком рано прервалась, и ему не удалось добраться до конкретного раскрытия философской идеи. Таким образом, он не пошел дальше указанного аспекта отрицательности, который имеет нечто родственное с ироническим растворением как определенного, так и субстанциального в себе и в котором он усматривал также и принцип художественной деятельности. Однако в действительной жизни он со своим твердым, серьезным и дельным характером не был ни ироническим художником в вышеуказанном смысле, ни художественным критиком, применяющим принцип иронии в своем разборе произведений искусства, ибо он обладал глубоким инстинктивным пониманием подлинно художественных произведений, воспитавшимся и изощрившимся благодаря продолжительному изучению искусства. Все это я сказал в оправдание Зольгера, который заслуживает, чтобы его не смешивали в отношении его жизни, философии вообще и философии искусства в частности с вышеназванными апостолами иронии.

Что же касается *Людвига Тика*, то его взгляды также сформировались в тот период, когда в течение некоторого времени Йена была центром этого направления. Тик и другие важные члены этого кружка совершенно непринужденно употребляют указанные выражения; однако они никогда не объясняют, что эти выражения означают. Так, например, Тик всегда требует иронии; однако когда он сам приступает к разбору великих художественных произведений, то его признание их и характеристика тех черт, которые делают их великими, превосходны, но, если мы думаем, что вот здесь как раз самый удобный случай для Тика показать, в чем состоит в таких произведениях, например в «Ромео и Джульете», ирония, то мы будем обмануты в своих ожиданиях: об иронии в этих разборах нет ни слова.

ДЕЛЕНИЕ

После предпосланных нами вводных замечаний нам пора перейти к рассмотрению самого предмета нашего исследования. Но введение, пока оно еще не кончилось, может дать не больше как предварительный обзор всего хода наших дальнейших исследований, обзор, имеющий значение только для представления. Но так как мы уже говорили, что искусство берет свой источник из самой абсолютной идеи, так как мы даже указали еще и на то, что его целью является чувственное изображение самого абсолютного, то мы должны придать этому обзору такой характер, чтобы из него стало ясно, хотя бы в общих чертах, каким образом особенные части проистекают из всеобщего понятия прекрасного в искусстве как изображения абсолютного. Поэтому мы должны попытаться вызвать в уме читателя самое общее представление и об этом понятии.

Уже сказано, что содержанием искусства является идея, а ее формой чувственное, образное оформление. Задачей искусства является опосредствование этих двух сторон, соединение их таким образом, чтобы они составили свободное, примиренное целое. Это означает, *во-первых*, требование, чтобы содержание, которое должно сделаться предметом художественного изображения, показало себя в самом себе способным быть предметом этого изображения. Ибо в противном случае у нас получится лишь плохое соединение формы и содержания, так как содержание, само по себе плохо поддающееся образному воплощению, внешнему проявлению, должно будет как раз принять эту образную форму сам по себе прозаический материал должен будет найти адекватный ему способ проявления как раз в противоположной его природе форме.

Из этого первого требования вытекает и *второе*: содержание искусства не должно быть абстрактным в самом себе и притом не только в том смысле, что оно должно быть чувственным, так как-де чувственное есть конкретное в противоположность всему духовному и мыслимому, являющемуся простым в себе и абстрактным, Ибо на самом деле все истинное как в области духа, так и в области природы конкретно

в себе и, несмотря на свою всеобщность, обладает, однако, в себе субъективностью и особенностью. Если мы, например, говорим о боге, что он просто единый, высшее существо как таковое, то мы этим выразили лишь мертвенную абстракцию неразумного рассудка. Такой бог как сам по себе не постигается в своей конкретной истине, так и не может доставлять никакого содержания для искусства и в особенности для пластических искусств. Евреи и турки не могли поэтому давать, подобно христианам, положительное изображение своего бога посредством искусства, хотя их бог все же не был только такой рассудочной абстракцией. Ибо в христианской религии бога представляют себе в его истине, и поэтому его представляют себе совершенно конкретным в себе, лицом, субъектом и, более определенно, — духом. То, чем он является как дух, раскрывается для религиозного понимания как троичность лиц, которая вместе с тем для себя едина. Здесь имеется сущностность, всеобщность и обособление, равно как и их примиренное единство, и лишь такое единство представляет собою конкретное. И вот мы должны сказать, что подобно тому, как содержание, чтобы быть вообще истинным, должно носить такой конкретный характер, так и искусство требует такого же рода конкретности, так как лишь абстрактно всеобщее не имеет в самом себе свойства переходить дальше к обособлению, к внешнему выявлению и единству с собою в этом внешнем выявлении.

Если желаем, чтобы истинному и поэтому конкретному содержанию соответствовала чувственная форма, конфигурация (*Gestaltung*), то последняя, *в-третьих*, также должна быть индивидуальной, в себе совершенно конкретной и единичной. То обстоятельство, что конкретность является свойством обеих сторон искусства, свойством как изображаемого содержания, так и формы изображения, как раз и есть та точка, в которой обе стороны совпадают и соответствуют друг другу. Так, например, естественная форма человеческого тела представляет собою такого рода чувственно конкретное, способное служить воплощением конкретного в себе духа и сделать себя адекватным ему. Потому-то мы и должны устранить представление, будто это простая случайность, что для воплощения в таком истинном лике (*Gestalt*) берется данное действительное явление внешнего мира. Ибо искусство берет эту форму не потому, что оно находит ее в готовом виде, и также не потому, что нет другой формы, а потому, что в самом конкретном содержании заключается также момент внешнего, действительного и, скажем больше, чувственного выявления. Но за то это чувственно конкретное, в котором запечатлевается некое по существу своему духовное содержание, также и адресуется по существу к нашей внутренней жизни, и его внеш-

няя форма, благодаря которой содержание становится доступным созерцанию и представлению, имеет своей целью наличествовать лишь для нашей души и духа. Единственно лишь для этой цели содержание и художественная форма пропитывают друг друга. Исключительно чувственно конкретное, внешняя природа как таковая не имеет причиной своего происхождения единственно эту цель. Пестрое многоцветное оперение птиц блестит также и тогда, когда его никто не видит, их пение раздается и тогда, когда его никто не слышит; кактус, цветущий только в продолжение одной ночи, увядает в малопосещаемых южных лесах, не вызывая ни в ком восхищения, и эти леса, которые сами представляют собою вместе лице прекраснейшей и роскошнейшей растительности, распространяющей вокруг себя самые благоуханные, самые пряные запахи, также живут и гибнут, не доставляя никому наслаждения. Но художественное произведение не обладает таким наивно самодовлеющим существованием; оно представляет собою по существу своему вопрос, обращение к отзывающемуся ответным отзвуком сердцу, воззвание к душам и умам.

Хотя чувственный характер, сообщаемый содержанию искусством, согласно вышесказанному не случаен, однако нужно сказать, что он, с другой стороны, также и не представляет собою наивысшего способа постижения духовно конкретного. Более высокой формой его постижения по сравнению с его воплощением посредством чувственно конкретного является мышление, которое, хотя и абстрактно в относительном смысле этого слова, однако должно быть не односторонним, а конкретным мышлением, чтобы быть истинным и разумным. Различие между одним определенным содержанием, имеющим своей адекватной формой даваемое искусством чувственное воплощение, и другим определенным содержанием, требующим по своему существу высшего духовного воплощения, можно легко иллюстрировать, например, сравнением греческих богов с богом, как его понимает христианское представление. Греческий бог не абстрактен, а индивидуален и стоит ближе всего к природной форме. Христианский же бог, правда, тоже представляет собою конкретную личность, однако является таковой как *чистая* духовность, и мы должны знать его как *дух* и в духе. Стихией его существования является поэтому по существу внутреннее знание, а не внешняя природная форма, посредством которой он может находить лишь несовершенное воплощение, а не воплощение, соответствующее всей глубине его понятия.

Но так как искусство обращается к непосредственному созерцанию и имеет своей задачей воплотить идею в чувственном образе, а не в форме мышления и вообще чистой духовности, и так как это воплощение имеет свою цен-

ность и свое достоинство в соответствии друг другу и единстве обеих сторон, идеи и ее облика, то достигнутая искусством высота, степень превосходства и соразмерная его понятию реальность будут зависеть от той степени внутреннего единства, в которой удалось художнику слить друг с другом идею и облик, пронизать их друг другом.

В этой точке высшей истины, представляющей собою духовность, завоевавшую для себя адекватное понятию духа оформление, содержится основание деления для философии искусства. Ибо дух раньше, чем он достигает истинного понятия своей абсолютной сущности, должен пройти через ряд ступеней, совершить переходы, коренящиеся в самом этом понятии, и этим переходам, этим ступеням содержания, которые он себе сообщает, соответствует непосредственно с ним связанная последовательная смена типов искусства, в форме которых дух как художественный дух доставляет себе сознание самого себя.

Указанный ход развития, совершающийся в рамках духа искусства, сам в свою очередь имеет согласно своей собственной природе две стороны. А именно, эта эволюция представляет собою, *во-первых*, *духовную* и *всеобщую* эволюцию, ибо последовательные ступени определенных *миросозерцаний* получают художественное оформление как миросозерцание сознания, являющегося определенным, но широко охватывающим сознанием природы, человека и бога. *Во-вторых*, эта внутренняя эволюция искусства должна дать себе непосредственное существование и чувственное наличие, и определенные виды чувственного наличия искусства сами в свою очередь представляют собою целокупность необходимых различий искусства — *особенные искусства*. Художественное оформление и его различные виды носят, правда, с одной стороны, в качестве духовных образований более общий характер и не связаны непременно с *одним* каким-нибудь материалом, да и сами чувственные предметы и явления многообразны, однако, так как в себе (*an sich*) художественное оформление подобно духу имеет своей внутренней душой понятие, то благодаря этому, с другой стороны, некоторый определенный чувственный материал получает более тесное отношение и сокровенную созвучность с духовными различиями и специфическими формами художественного воплощения.

Согласно этому наша наука получает трехчленное деление.

Во-первых, у нас получается *общая часть*. Она имеет своим содержанием и предметом всеобщую идею прекрасного в искусстве как *идеала*, а также более тщательное рассмотрение отношения последнего к природе, с одной стороны, и к субъективному художественному творчеству — с другой.

Во-вторых, из понятия прекрасного в искусстве развивается особенная часть, поскольку существенные различия, которые это понятие содержит в себе, разворачиваются в ряд последовательных ступеней, в восходящий ряд особенных типов оформления.

В-третьих, у нас получается *последняя* часть, имеющая своей задачей рассмотрение видов обособления прекрасного в искусстве, так как искусство в своем поступательном движении переходит далее к чувственной реализации своих образований и к созданию системы отдельных искусств и их родов и видов.

Что касается первой и второй частей, то, для того чтобы сделать понятным дальнейшее, мы должны тотчас же снова напомнить о том, что идея как прекрасное в искусстве не есть идея как таковая, абсолютная идея, как ее должна понимать метафизическая логика, а идея, поскольку она оформилась дальше в действительность и вступила с этой последней в непосредственное единство. Ибо хотя *идея как таковая* есть сама истина в себе и для себя, однако она есть истина лишь со стороны своей еще не объективированной всеобщности. *Идея* же как прекрасное в *искусстве* есть идея с более специфическим свойством, заключающимся в том, что она есть по существу своему индивидуальная действительность или, можно сказать иначе, она есть индивидуальное оформление действительности, обладающая специфическим свойством являть через себя идею. Этим мы уже высказали требование, чтобы идея и ее оформление как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг другу. Понятая таким образом идея, как оформленная соразмерно своему понятию действительность, есть *идеал*. Эту задачу сделать их соответствующими друг другу можно было бы понимать ближайшим образом совершенно формально в том смысле, что идея может быть *той* или *другой* идеей, лишь бы действительный облик, безразлично какой, воплощал именно эту определенную идею. Но такое понимание смешивает требуемую *истинность* идеала с голой *правильностью*, ибо правильность состоит в том, что какое-нибудь значение выражается как следует, и можно поэтому непосредственно снова находить его смысл в этой форме. Не в этом смысле следует понимать идеал. Ибо какое-нибудь содержание, если взять мерилom его сущность, может получить совершенно адекватное выражение и при этом все же не иметь права притязать на то, чтобы быть тем, чем является идеал, т. е. быть художественно прекрасным. Скажем еще больше: в сравнении с идеальной красотой это выражение будет представляться неудовлетворительным. В этом отношении мы должны уже здесь заметить (хотя доказать это положение можно будет лишь после), что неудовлетворительность

художественного произведения не всегда следует рассматривать как субъективную неискusstность, ибо следует иметь в виду, что *неудовлетворительность формы* проистекает часто также и из *неудовлетворительности содержания*. Так, например, художественные создания китайцев, индусов, египтян, их изображения и статуи богов и божков оставались бесформенными или получали лишь дурную, неистинную определенность формы; эти народы не могли овладеть тайной истинной красоты, потому что их мифологические представления, содержание и мысль их художественных произведений были еще неопределенны в себе или носили характер чего-то плохо определенного, а не были в самих себе абсолютным содержанием. Чем превосходнее в этом смысле становятся художественные произведения, тем более глубоким и внутренне истинным является также и их содержание и мысль. И при этом мы не должны думать о большей или меньшей искусности, с которой охватываются и копируются лики природы, как они наличны во внешней действительности. Ибо на известных ступенях художественного сознания и воплощения неверная и карикатурная передача образований, которые являет нам природа, не представляют собою ненамеренной неискusstности, вызванной отсутствием технического упражнения, а являются намеренным изменением, исходящим из находящегося в сознании содержания и требующимся последним. Таким образом, с этой стороны существует несовершенное искусство, которое в техническом и прочем отношении может быть вполне совершенным в своей *определенной* сфере, но которое, однако, при сопоставлении с самим понятием искусства и с идеалом представляется неудовлетворительным. Лишь в высшем искусстве идея и воплощение истинно соответствуют друг другу в том смысле, что облик идеи в самом себе есть истинный по своему существу и в своем выявлении лик, потому что само содержание идеи, которое этот лик выражает, является истинным. Для этого нужно, как мы уже указали выше, чтобы идея в себе и через самое себя была определена как конкретная целостность и благодаря этому обладала бы в самой себе принципом и мерой своих обособлений и определенности явления. Христианская фантазия, например, может изображать бога лишь в человеческом образе, являющем нам выражение *духовности*, так как сам бог познается здесь в полноте его природы, познается как *дух*. Определенность представляет собою здесь как бы мост к явлению. Там, где эта определенность не представляет собою целостности, проистекающей из самой идеи, там, где мы не представляем себе идею как самоопределяющуюся и самообособляющуюся, она остается абстрактной и не имеет в самой себе определенности, не имеет, стало быть, в самой себе принципа, указующего особенный соответствующий

щий единственно лишь ей способ проявления, а имеет его лишь вне себя. Поэтому еще абстрактная идея обладает формой, не положенной самой ею, внешней ей. Напротив, внутри себя конкретная идея носит в самой себе принцип и способ своего проявления, и она есть поэтому свое собственное, свободное оформливание. Таким образом, лишь истинно конкретная идея порождает истинный облик, и это соответствие их друг другу есть идеал.

Но так как идея в этом виде есть конкретное единство, то это единство может вступить в художественное сознание только посредством разворачивания особенностей идеи и нового их опосредствования, и благодаря этой эволюции прекрасное в искусстве получает *целокупность особенных форм и ступеней*. Следовательно, после того как мы рассмотрим прекрасное в искусстве, взятое само по себе, мы должны будем проследить, каким образом прекрасное в его целостности распадается на свои особенные определения. Это — *вторая часть, учение о формах искусства*. Свое происхождение эти формы находят в различных способах постижения идеи как содержания, чем обуславливаются различия оформлений, в которых она проявляется. Формы искусства поэтому представляют собою не что иное, как различные соотношения между идеей и обликом; соотношения, которые проистекают из самой идеи и поэтому они дают нам истинное основание деления этой сферы. Ибо деление должно всегда иметь свое основание в том понятии, обособлением и делением которого оно является.

Нам предстоит здесь рассмотреть *три* отношения между идеей и ее оформлением.

Во-первых, начальную стадию. Ее порождает идея, поскольку последнюю делают содержанием художественных обликов в тот период, когда она еще сама остается неопределенной и неясной или обладает лишь плохой, неистинной определенностью. В качестве неопределенной она еще не обладает в самой себе той индивидуальностью, которой требует идеал. Ее абстрактность и односторонность оставляют облик с внешней стороны неудовлетворительным и случайным. Первая форма искусства представляет собою поэтому в большей мере *одно лишь искание* воплощений в образной форме, чем способность дать истинное изображение, так как идея еще не нашла формы внутри самой себя и остается, следовательно, лишь усилием и стремлением к таковой. Мы можем в общем назвать эту форму *символической* формой искусства. В этой форме абстрактная идея имеет свой облик вне себя, в доставляемом природой чувственном материале, от которого исходит оформление и которым оно всецело связано. Находимые в природе предметы созерцания оставляются, с одной стороны, таковыми, каковы они суть, но, вместе с тем, в них

вкладывается субстанциальная идея как их значение, так что они теперь получают призвание служить ее выражением, и, таким образом, они должны быть истолкованы, как будто в них налична сама идея. Для этого нужно, чтобы предметы действительности имели в себе аспект, который делает для них возможным выражать собою всеобщее значение. Но так как полное соответствие пока еще невозможно, то это соотношение может касаться лишь *абстрактной определенности*; так, например, лев символизирует силу.

При таком абстрактном характере соотношения получается, с другой стороны, сознание *чуждости* идеи явлению природы, и когда идея, не имеющая для выражения себя никакой другой действительности, растекается по всем этим обликам, в своем беспокойстве и безмерности ищет себя в них и все же не находит их адекватными себе, то она расширяет до чрезвычайности сами эти облики природы и явления действительности, делает их самих неопределенными и безмерными, носится по ним словно опьяненная, кипит и бурлит в них, насилует их, искажает, придает им неестественные размеры и пытается посредством рассеянности, безмерной громоздкости и ослепительности образований поднять явление на высоту идеи. Ибо идея здесь еще представляет собою нечто более или менее неопределенное, не поддающееся оформлению, а предметы природы вполне определены в своем облике.

Так как идея и лики природы несоразмерны друг другу, то ее отношение к предметному миру становится *отрицательным*. Ибо она как внутреннее недовольна такими лишь внешними предметами и отделяется от них, ставит себя, как их внутреннюю всеобщую субстанцию, *выше* всего этого несоответственного ей изобилия ликов. Благодаря этой возвышенности идеи явления природы, человеческие формы и события человеческой жизни берутся и оставляются такими, каковы они есть, но, вместе с тем, познаются неадекватными их значению, которое парит высоко над всем содержанием нашего мира.

Указанные черты составляют в общем характер первого, восточного пантеизма в искусстве. Этот пантеизм, с одной стороны, вкладывает абсолютное значение в самые скверные предметы, а, с другой, он насильственно заставляет явления служить выражением своего мирозерцания и вследствие этого делается причудливым, гротескным и безвкусным или же он презрительно обращает абстрактную свободу субстанции против всех явлений как ничтожных и мимолетных. Вследствие этого значение не может быть полностью внедрено в выражение и несмотря на стремление и попытки несоразмерность между идеей и обликом остается непреодоленной. — Такова первая символическая форма искусства, с ее исканием, ее брожением, беспомощностью и возвышенностью.

Во *второй* форме искусства, которую мы будем называть *классической*, исчезает двоякий недостаток символического искусства. Символический облик несовершенен, потому что, с одной стороны, в нем идея входит в сознание лишь в *абстрактной* определенности или, иначе говоря, неопределенной; с другой же стороны, вследствие этого соответствие между значением и обликом всегда должно оставаться недостаточным и, следовательно, само это соответствие остается лишь абстрактным. В качестве устранения этого двойного недостатка классическое искусство представляет собою свободное, адекватное внедрение идеи в облик, принадлежащий самой идее уже согласно своему собственному понятию, и она поэтому, внедряясь в облик, может достигнуть полного свободного созвучия с ним. Следовательно, лишь классическая форма дает нам творчество и созерцание завершенного идеала и ставит его перед нами, как получивший осуществление.

Однако мы не должны понимать соразмерность друг другу понятия и реальности в классическом искусстве в смысле чисто *формального* соответствия некоего содержания его внешнему оформлению; такое понимание должно быть отвергнуто нами здесь, как мы его отвергли раньше в применении к идеалу. В противном случае всякий портрет с натуры, лицо, всякий ландшафт, цветок, какая-нибудь сцена и т. д., составляющие цель и содержание изображения, были бы уже классическими только потому, что в них имеется такое совпадение формы и содержания. Своеобразие содержания в классическом искусстве состоит, напротив, в том, что само оно представляет собою конкретную идею и как таковое оно есть духовное, ибо лишь духовное есть подлинно внутреннее. Для воплощения такого содержания мы должны отыскать среди предметов природы тот, который сам по себе соразмерен в себе и для себя духовному. Само *первоначальное* понятие должно *изобрести* облик для воплощения конкретной духовности, так что *субъективное* понятие — таковым здесь является дух искусства — теперь лишь *обрело* его, и оно сделало этот облик, как представляющий собою по природе оформленное существование, соразмерным со свободной индивидуальной духовностью.

Выступая как временное явление, этот облик, которым идея как духовная и, говоря точнее, как индивидуально определенная духовность, обладает в самой себе, непременно будет представлять собою *человеческий лик*. На это олицетворение и антропоморфизацию часто, правда, клеветали, выставляя их как деградацию духовного; однако искусство, поскольку оно имеет своей целью дать созерцанию духовное в чувственном воплощении, должно перейти к этой антропоморфизации, так как дух получает адекватное себе воплощение только в своем теле. Переселение душ является в этом отношении

абстрактным представлением, и физиология должна была бы сделать одним из своих основных положений тезис, что жизненность в своем развитии необходимо должна притти к человеческому лику, как к единственному чувственному явлению, соразмерному духу.

Но в классической форме искусства человеческое тело в его формах уже больше не признается только чувственным существованием, а признается лишь существованием и природным обликом духа, и оно поэтому должно быть освобождено от всех недостатков того, что является только чувственным, от случайной конечности, присущей его явлению. Если облик очищен, чтобы он мог выражать собою адекватное ему содержание, то, с другой стороны, для того чтобы соответствие между значением и обликом было полным, духовность, составляющая содержание, также должна быть *такого* рода, чтобы она была в состоянии полностью выразить себя в природном человеческом лице, не выпячиваясь за пределы этого своего выражения в чувственном и телесном облачении. Вследствие этого дух здесь определен как частный, как человеческий, а не как безусловно абсолютный и вечный дух, так как последний способен проявлять и выражать себя лишь как духовность.

Это последнее обстоятельство становится в свою очередь тем недостатком, вследствие которого разлагается классическая форма искусства, и оно требует перехода в высшую, *третью* форму, а именно в *романтическую*.

Романтическая форма искусства снова упраздняет завершонное единство идеи и ее реальности и снова возвращается, хотя и в высшем плане, к различию и противоположности этих двух сторон, оставшихся неопределенными в символическом искусстве. А именно, классическая форма искусства достигла вершины того, что может дать в искусстве чувственное воплощение (*Versinnlichung der Kunst*), и если в ней что-нибудь и неудовлетворительно, то это лишь само искусство, а также и ограниченность сферы этой формы искусства. Эта ограниченность состоит в том, что искусство вообще делает своим предметом то, что согласно своему понятию есть бесконечно-конкретное, всеобщее, дух, облеченный в *чувственно* конкретную форму, а в классическом искусстве оно дает нам полнейшее взаимное слияние духовного и чувственного наличного бытия как их *соответствие* друг другу. Но в этом слиянии дух на самом деле *не* представлен согласно своему *истинному* понятию. Ибо дух есть бесконечная субъективность идеи, которая, нося абсолютно-внутренний характер, не может в качестве таковой свободно развернуться, получить адекватное оформление до тех пор, пока она остается замкнутой в телесной форме, разлившейся в последней как в своей адекватной форме существования. Исходя из этого основополо-

жения, романтическая форма искусства снова отказывается от нераздельного единства классического искусства, так как она приобрела содержание, выходящее за пределы классической формы искусства и ее способа выражения. Чтобы вызвать в уме знакомые представления, скажем, что это содержание совпадает с тем, что христианская религия высказывает о боге как духе, в отличие от представления греческой веры о богах, которое составляет главное и наиболее соответственное содержание классического искусства. В последнем конкретное содержание есть *в себе* (an sich) единство человеческой и божественной природы, единство, которое именно потому, что оно — лишь *непосредственно* и *в себе* есть, (an sich), достигает адекватного проявления также непосредственным и *чувственным* образом. Греческий бог существует для наивного созерцания и чувственного представления, и поэтому его формой является телесная человеческая форма, сферой его власти и его сущности (Wesens) является индивидуально частная сфера, и по сравнению с субъектом он представляет собою некую субстанцию и силу, с которой субъективно внутреннее находится в единстве лишь в себе (an sich), а не обладает этим единством как внутренним субъективным его знанием. Более высокой ступенью является *знание* того *в себе* (an sich) существующего единства, которое классическая форма искусства имеет своим содержанием, могущим получить полное и совершенное изображение в телесной форме. Но это возведение прежнего «*в себе*» (Ansich) в самосознательное знание создает огромное различие. Это то бесконечное различие, которое отделяет, например, вообще человека от животных. Человек есть животное: однако и в своих животных функциях он не застревает, подобно животному, в некоем «*в себе*» (an sich), а сознает, познает и возводит их — например процесс пищеварения — в самосознательную науку. Благодаря этому человек разрушает границы своей в себе сущей непосредственности, так что именно потому, что он *знает*, что он животное, он перестает быть животным и дает себе знание себя как духа.

Таким образом, если «*в себе*» (Ansich) предшествующей ступени единство человеческой и божественной природы поднимают на высшую ступень, превращая его из *непосредственного* в *сознательное* единство, то *истинной* стихией для реальности этого содержания теперь является уже не чувственное, непосредственное существование духовного, телесный человеческий лик, а *самостоятельная внутренняя жизнь*. Вот почему, так как христианская религия доходит до представления о боге как о *духе*, и не как об индивидуальном особенном духе, а как об *абсолютном* духе, так как оно представляет себе бога в *духе* и в истине, то оно возвратилось от чувствен-

ности представления к внутренней, духовной жизни и делает материалом и наличным бытием своего содержания последнюю, а не телесную форму. И точно так же единство человеческой и божественной природы есть в ней осознанное единство, единство, могущее быть реализованным лишь посредством *духовного* знания и *в духе*. Обретенное благодаря этому новое содержание не связано, как с соответствующим ему, с чувственным изображением, а оно, напротив, освобождено от этого непосредственного наличного бытия, которое должно быть признано отрицательным, должно быть преодолено и рефлексировано обратно в духовное единство. Таким образом, романтическое искусство есть выхождение искусства из себя, превосхождение себя, причем, однако, этот процесс совершается внутри его собственной области и в форме самого искусства.

Мы можем поэтому вкратце формулировать третью ступень искусства следующим образом: на этой ступени предмет искусства составляет *свободная конкретная духовность*, которая в качестве таковой *духовности* должна предстать в явлении *внутреннему духовному оку*. Искусство соответственно характеру этого предмета не может, с одной стороны, работать для чувственного созерцания. Оно может работать только для просто сливающейся с ее предметом, как с самой собою, внутренней душевной жизнью, для субъективной задушевности, для *сердца*, чувства, которое в качестве духовного чувства стремится к свободе в самом себе и ищет и достигает своего примирения лишь во внутренних глубинах духа. Этот *внутренний* мир составляет предмет романтизма, и последний поэтому необходимо должен изображать его внутреннюю жизнь как таковую и в видимости таковой задушевности. Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается.

Но, с другой стороны, и эта форма, как всякое искусство, нуждается для своего выражения во внешних средствах. Так как духовность, покинув этот внешний мир, отказавшись от прежнего непосредственного единства с последним, ушла в себя, то внешне-чувственное оформление воспринимается и изображается, как в символическом искусстве, чем-то несущественным, преходящим, и равным образом субъективный конечный дух и субъективная воля воспринимаются и делаются предметом художественного изображения вплоть до частных проявлений и индивидуального произвола, до капризных черт характера, поступков и т. д., индивидуальных событий, осложнений и т. д. Аспект внешнего существования представлен случайности и авантюризму фантазии, которая по произволу то отражает существующее, *как* оно есть, то беспорядочно перемешивает образы внешнего мира и искажает

их до карикатурности. — Ибо это внешнее уже больше не имеет, как в классическом искусстве, своего понятия и значения в самом себе, а имеет его в сердце, в царстве чувств, которое, вместо того, чтобы находить свое проявление во внешнем мире и его форме реальности, находит это проявление в самом себе и способно сохранить примиренность с собою или снова обрести ее во всех самостоятельно складывающихся случайных обстоятельствах, во всяком несчастье и страдании и даже в самом преступлении.

Вследствие этого снова возникает, как в символическом искусстве, безразличие друг к другу идеи и облика, их несоответствие и разлученность друг с другом; однако есть и существенное *отличие* от символического искусства: в символическом искусстве последней причиной недостатков оформления была неудовлетворительность идеи, а в романтическом искусстве идея, наоборот, как дух и душевная жизнь должна являться *завершенной* в себе, и именно благодаря этому вышшему своему совершенству она не поддается адекватному объединению с внешним миром, так как она может искать и порождать свою истинную реальность и явление лишь в самой себе.

Таков в общем характер символической, классической и романтической форм искусства, как трех видов отношений между идеей и ее обликом в области искусства. Они состоят в стремлении к идеалу как к истинной идее прекрасного, в достижении идеала и в выходе за его пределы.

Что же касается *третьей* части, то она в противоположность первым двум предполагает известным понятие идеала и всеобщие формы искусства, так как она рассматривает лишь реализацию этих форм в определенном чувственном материале. Нам поэтому теперь больше уже не приходится иметь дело с ходом внутреннего развития прекрасного в искусстве согласно его общим основным определениям, а мы должны рассмотреть, каким именно образом эти определения получают существование, каким образом возникают их отличия друг от друга, проявляются во-вне и осуществляют каждый момент красоты самостоятельно как *произведение искусства*, а не только как *всеобщую форму*. Но так как искусство перемещает во внешнее существование собственные, имманентные идеи красоты различия, то всеобщие формы искусства должны оказаться в этой третьей части как бы основным принципом расчленения и определения *отдельных искусств*, или, иначе говоря, виды искусства обладают в себе теми же самыми существенными различиями, с которыми мы раньше познакомились как с общими формами искусства. *Внешняя объективность*, в которую указанные формы устремляются и входят посредством чувственного, и поэтому *особенного*, материала, за-

ставляет эти формы *распасться* на определенные самостоятельные способы их осуществления, на особенные искусства, поскольку каждая форма находит свой определенный характер также и в определенном внешнем материале и, значит, находит свое адекватное осуществление в том способе воплощения, который диктуется этим материалом. Но так как эти формы искусства, несмотря на свою отличительную определенность, все же остаются *всеобщими* формами, то они, с другой стороны, прорывают границы своей *особенной* реализации посредством некоторого *определенного* вида искусства и получают существование также и в других искусствах, хотя в последних эти формы играют подчиненную роль. Поэтому, с одной стороны, каждое из особенных искусств специфически связано с *одной* из вышеуказанных общих форм искусства и представляет собою ее *адекватную* внешнюю художественную реализацию, но с другой стороны, каждое особенное искусство являет в своем особенном способе внешнего оформления целокупность форм искусства.

В общем, следовательно, третья часть занимается прекрасным в искусстве, как оно разворачивается в особенных искусствах и отдельных произведениях этих искусств в *мир* осуществленной красоты. Содержанием этого мира является прекрасное, а истинно прекрасное, как мы видели выше, есть оформленная духовность, идеал, и, точнее, абсолютный дух, сама истина. Эта область божественной истины, художественно воплощенной для созерцания и чувства, образует средоточие всего мира искусства в качестве самостоятельного, свободного, божественного облика, который полностью усвоил себе внешнюю сторону, форму и материал, и теперь носит их в себе лишь как свое собственное проявление. Однако, так как прекрасное здесь развивается как *объективная* действительность и, следовательно, дифференцируется на самостоятельные отдельные стороны и моменты, то этот центр противопоставляет себе свои окраины, как реализованные в своеобразную, самостоятельную действительность. Одну из этих окраин образует благодаря этому противопоставлению еще остающаяся *бездушной объективностью*, то, что представляет собою лишь природное окружение бога. Здесь оформляется внешнее как таковое, имеющее свою духовную цель и духовное содержание не в самом себе, а в другом.

Другую окраину представляет собою, напротив, божественное как внутреннее, знаемое, как многообразно обособленное *субъективное* существование божества, истина как она действительна и жива во внешних чувствах, душевном переживании и духовном разумении отдельных людей, истина, не остающаяся излитой в свой внешний лик, а возвращающаяся обратно в область субъективной, внутренней жизни отдельных

людей. Благодаря этому божественное как таковое вместе с тем отлично от своего чистого проявления как *божества*, и, таким образом, само вступает в эту сферу частных, которые составляют черту каждого отдельного субъективного познания, чувствования, созерцания и ощущения. В аналогичной области, в области религии, с которой искусство на его высшей ступени находится в непосредственной связи, мы это различие понимаем следующим образом. Во-первых, для нас существует земная, природная жизнь в ее конечности; затем, во-вторых, сознание делает своим предметом *бога*, в котором отпадает различие между объективным и субъективным, и, наконец, мы, в-третьих, переходим от бога как такового к благоговейному благочестию *общины*, к богу, как он присутствует и живет в субъективном сознании. Эти три основных различия выступают, самостоятельно развиваясь, также и в мире искусства.

Первым особенным видом искусства, с которого согласно этому основному определению мы должны начать, является изящная *архитектура*. Ее задача состоит в такой обработке внешней неорганической природы, при которой она в качестве сообразной с требованиями искусства внешней среды породнилась бы с духом. Материалом, которым она пользуется, является само материальное в его непосредственно внешней природе, материальное, как подчиненная законам механики тяжелая масса, и ее формы остаются формами неорганической природы, упорядоченной согласно абстрактным, рассудочным отношениям симметрии. Так как в этом материале и в этих формах невозможно реализовать идеал как конкретную духовность, и изображенная реальность остается чем-то внешним идее, чем-то не проникнутым последней или находящимся с нею лишь в абстрактном отношении, то основным типом зодчества является *символическая* форма искусства. Ибо архитектура лишь пролагает путь адекватной действительности бога и служит ему, трудясь над объективной природой, чтобы путем определенной переработки освободить ее от коросты конечности и безобразия случайности. Этим она очищает место для бога, образует его внешнюю среду и строит ему его храм, как подобающее место для внутренней концентрации и направленности духа на его абсолютные предметы. Она возводит ограду для собрания собранных, как защиту от бури, дождя, непогоды и диких зверей, и являет нам своим видом эту волю к концентрации, хотя и внешним образом, но в согласии с требованиями искусства. Это значение она может внедрить в свой материал и его формы в большей или меньшей мере, смотря по тому, значительно ли или малозначительно, более ли конкретно или более абстрактно, глубоко ли или смутно и поверхностно проникла в самое себя та определенность зна-

чимого содержания, для выявления которой она предпринимает свою работу. Она может даже пойти так далеко в этом отношении, чтобы стремиться дать этому содержимому в своих формах и материале адекватное художественное существование; но в таком случае она переступает свою собственную область и начинает переходить в свою высшую ступень, в скульптуру. Ибо граница архитектуры состоит именно в том, что она оставляет существовать наряду со своими внешними формами также и духовное как внутреннее и, значит, может лишь намекать на душевное содержание как на некое другое.

Однако архитектура, таким образом, очистила неорганический внешний мир, сделала его симметрически расположенным, родственным духу, и вот перед нами храм божий, дом его общины. Затем, *во-вторых*, в этот храм вступает сам бог, молния индивидуальности ударяет в косную массу, проникает ее, и теперь не только, как в архитектуре, чисто симметрическая форма, а бесконечная форма самого духа концентрирует и оформляет телесность. Такова задача *скульптуры*. Поскольку в ней внутренняя духовная жизнь, на которую архитектура в состоянии лишь намекать, вселяется в чувственный лик и его внешний материал и обе стороны внедряются друг в друга *так*, что ни одна из них не преобладает над другой, постольку скульптура получает своим основным типом *классическую форму искусства*. Поэтому на долю чувственного элемента, взятого отдельно, не остается какого бы то ни было выражения, которое не являлось бы также и выражением духовного элемента, и, наоборот, скульптура не может полностью воплотить какое бы то ни было духовное содержание, которого нельзя было бы совершенно адекватно сделать наглядным в телесной форме. Ибо посредством скульптуры дух должен предстать перед нами неподвижно и блаженно в своей телесной форме и в непосредственном единстве с последней, а форма должна оживотворяться посредством содержания, носящего характер духовной индивидуальности. Таким образом, внешний чувственный материал уже больше не обрабатывается ни единственно только со стороны своего механического качества как тяжелая масса, ни в формах неорганического мира, ни как безразличный к окраске и т. д., а обрабатывается в идеальных формах человеческой фигуры и притом в полноте всех трех измерений. Что касается этого последнего пункта, то мы должны настаивать на том, что в скульптуре впервые внутреннее и духовное обнаруживается в его вечном покое и существенной для него самостоятельности. Этому покою и единству с собою соответствует лишь то внешнее, которое само еще пребывает в этом единстве и покое. Таковым внешним является облик со стороны его *абстрактной пространственности*. Дух, который

изображается скульптурой, это — дух монолитный (*g'ediegene*) в самом себе, а не дух, изломанный, расщепленный в игре случайностей и страстей. Она поэтому не допускает, чтобы внешнее давало нам это многообразие явлений, а берет из него лишь указанную одну сторону, абстрактную пространственность в целокупности ее измерений.

Если архитектура возвела храм, а рука скульптуры поставила в нем статую бога, то, *в-третьих*, этому чувственно-личному богу в обширных галереях его обиталища противостоит *община*. Она представляет собою рефлексю в себя того чувственного бытия, одушевляющую субъективность и внутреннюю жизнь, вместе с которой поэтому как для содержания искусства, так и для внешне воплощающего его материала распадение на частные лики, раздробленность и характеризующая ее субъективность становятся определяющим принципом. Крепкое единство бога с собою, имевшееся в скульптуре, распадается на множество раздробленных внутренних жизней, единство которых есть не чувственное, а всецело идеализованное единство. И лишь таким образом сам бог как это движение в разные направления, как эта смена друг другом его единства внутри себя и осуществления в субъективном знании с его обособлением, равно как и всеобщностью и объединением многих людей, — лишь таким образом бог впервые есть подлинно дух, дух в его общине. В последней бог освобождается от абстрактности нераскрытого тождества с собою, равно как и от погруженности в телесность, как его представляет скульптура, и возводится в духовность и знание, в то отражение (*Gegenschein*), которое по существу своему носит характер внутреннего и выступает как субъективность. Благодаря этому высшим содержанием является теперь духовное, и притом духовное как абсолютное, но вследствие вышеуказанной раздробленности это абсолютное выступает, вместе с тем, как *особенная* духовность, частная душевная жизнь; а так как в качестве главного оказывается не лишенный потребностей покой бога в себе, а вообще свечение, бытие для другого, проявление, то теперь становится предметом художественного изображения также и взятая сама по себе многообразнейшая субъективность в ее живом движении и деятельности как человеческие страсти, поступки и события, и вообще как обширная область человеческих чувств, хотений и упущений. — В соответствии с этим содержанием, чувственный элемент искусства должен теперь также являть себя распавшимся в самом себе на частности и соразмерным субъективной внутренней жизни. Такой материал доставляется краской, звуком и, наконец, звуком как простым обозначением внутренних созерцаний и представлений, и в качестве способов реализации вышеуказанного содержания посредством

данного материала мы получаем живопись, музыку и поэзию. Так как здесь чувственный материал выступает раздельным в самом себе и положенным повсюду идеализованно, то он больше всего соответствует духовному в основном содержанию искусства, и связь между духовным значением и чувственным материалом здесь более тесная, чем это было возможно в архитектуре и скульптуре. Это, однако, такое тесное единство, которое всецело переходит на сторону субъективности, и, поскольку форма и содержание необходимо должны распадаться на частности и полагать себя идеализованно, это единство осуществляется лишь за счет объективной всеобщности содержания, равно как и за счет слияния с непосредственно чувственным.

Так как форма и содержание возвышаются до идеальности, покидая символическую архитектуру и классический идеал скульптуры, то и искусства, представляющие эту высшую ступень, заимствуют свой тип от *романтической* формы искусства, ибо они способны наиболее адекватно осуществлять способ оформления последней. Они, однако, представляют собою целокупность искусств, потому что сам романтизм представляет собою наиболее конкретную в себе форму.

Внутреннее расчленение этой *третьей сферы* отдельных искусств мы должны установить следующим образом:

Первым искусством, ближе всего стоящим к скульптуре, является *живопись*. Она пользуется в качестве материала для своего содержания и его оформления зримостью как таковой, поскольку последняя, вместе с тем, распадается в самой себе на частности (*Selbst partikularisirt*), т. е. становится более определенной, цветом. Материал архитектуры и скульптуры, правда, также видим и окрашен; однако он не есть, подобно материалу в живописи, делание зримым как таковое, подобно простому внутри себя свету, который специфицируется в своей противоположности, в темноте, и в соединении с нею становится цветом. Эта таким образом субъективизированная в себе и положенная идеализованно зримость не нуждается ни в абстрактно механических различиях, присущих тяжелой материи, как в этом нуждается архитектура, ни в целокупности измерений чувственной пространственности, каковая сохраняется скульптурой, хотя и в концентрированном виде и органических формах, а характеризующая живопись зримость и делание зримым обладает своими различиями как более идеализованными, как особыми цветами, и она освобождает искусство от чувственно пространственной полноты материального тела, так как она ограничивается измерениями плоскости.

С другой стороны, и содержание живописи также получает широчайшее распадение на части. Все то, что может

находить себе место в человеческом сердце в качестве чувства, представления, цели, все то многообразное, что способно вызвать человека на определенные действия, — все это может составлять пестрое содержание живописи. Все царство особенности, от высшего содержания духа до самого незначительного, стоящего совершенно одиноко предмета природы, получает свое место. Ибо здесь может выступать также и конечная природа в ее особенных ландшафтах и явлениях, если только хоть какой-нибудь намек на элемент духа роднит их ближе мысли и чувству.

Вторым искусством, посредством которого осуществляется романтическая форма, является наряду с живописью *музыка*. Ее материал, хотя все еще остается чувственным, становится еще более глубоко субъективным и раздельным. Музыка полагает чувственное идеализованным. Это полагание состоит именно в том, что та безразличная внеположность, полную видимость которой живопись еще сохраняет иллюзию которой живопись намеренно создает, музыкой теперь также упраздняется и идеализируется в индивидуальную точечную единицу. Но в качестве такой отрицательности точка конкретна внутри себя и представляет собою деятельное упразднение внутри материальности, как движение и вибрация материального тела в самом себе и в своем отношении к самому себе. Таковую начинающуюся идеальность материи, которая перестает выступать как пространственная, а выступает как временная идеальность, представляет собою звук, отрицательно положенное чувственное, абстрактная зримость которого превратилась в слышимость, так как звук как бы освобождает идеализованное от его плена у материальности. — Это самое раннее пропитывание материи интимностью и душой доставляет материал для выражения той интимности и души духа, которая сама еще остается неопределенной и дает возможность сердцу полностью отразиться в этих звуках, прозвучать и отзвучать всей шкалой своих чувств и страстей. Таким образом, подобно тому как скульптура стоит посредине между архитектурой и искусствами романтической субъективности, так и музыка, в свою очередь, стоит посредине романтических искусств и представляет собою переход от абстрактной пространственной чувственности живописи к абстрактной духовности поэзии. В своих собственных рамках музыка в противоположность эмоциям внутренней душевной жизни обладает, подобно архитектуре, согласующимися с рассудком количественными отношениями, равно как их упорядоченными фигурациями.

Что же касается, наконец, *третьего* наиболее духовного воплощения романтической формы искусства, то мы его должны искать в *поэзии*. Ее основная характерная черта

состоит в той огромной силе, с которой она подчиняет духу и его представлениям тот чувственный элемент, от которого уже музыка и живопись начали освобождать искусство. Ибо звук, последний элемент внешнего материала поэзии, уже больше не является в ней, как в музыке, самым звучащим чувством, а представляет собою некий сам по себе не имеющий значения *знак*, и притом знак ставшего внутри себя конкретным представления, а не только знак определенного чувства, его нюансов и градаций. *Звук* благодаря этому становится *словом*, как представляющим собою совокупность расчлененных в себе звуков, смысл которого состоит в обозначении представлений и мыслей, ибо отрицательная точка, до которой музыка дошла в своем движении, теперь выступает как завершонная конкретная точка, как точка духа, как самосознательный индивидуум, который из самого себя связывает бесконечное пространство представления со временем звука. Однако этот чувственный элемент, который в музыке составлял нечто непосредственно единое с внутренней жизнью, здесь отделился от содержания сознания, а дух определяет это содержание для самого себя и внутри самого себя, делает его представлением он, правда, пользуется звуком для выражения этого содержания представления; однако этот звук служит для него при этом лишь лишенным ценности и содержания знаком. Звук может вследствие этого быть также и простой буквой, ибо слышимое, как и зримое, низведено на степень простого намека, делаемого духом. Вследствие этого настоящим элементом поэтического изображения является поэтическое *представление* и сама создающаяся в духе наглядность, а так как этот элемент общ всем формам искусства, то и поэзия тянется красной нитью через все эти формы и самостоятельно развивается в них. Поэзия есть всеобщее искусство духа, который теперь стал свободным внутри себя, а не связан в своей реализации внешним чувственным материалом, и действителен лишь во внутреннем пространстве и во внутреннем времени представлений и эмоций. Однако именно на этой высшей ступени искусство поднимается также и выше самого себя, так как оно покидает здесь стихию примиренного воплощения духовного в чувственной форме и переходит из поэзии представления к прозе мышления.

Такова расчлененная целокупность частных видов искусства: внешнее искусство архитектуры, объективное искусство скульптуры и субъективное искусство живописи, музыки и поэзии. Часто, правда, предлагались еще многообразные другие деления, ибо художественное произведение так многосторонне, что можно сделать основанием деления то ту, то другую сторону. Так, например, делали основанием деления чувственный материал. Архитектура в таком случае является

кристаллизацией, а скульптура органической фигурацией материи в ее чувственно пространственной целостности; живопись — окрашенной плоскостью и линией; в музыке же пространство переходит вообще в наполненную внутри себя точку времени и, наконец, в поэзии внешний материал совершенно обесценивается. Иногда эти различия брались по отношению к их совершенно абстрактной стороне, к пространству и времени. Но хотя и можно последовательно проследить в ее своеобразии такую абстрактную особенность художественного произведения, как, например, материал, ее, однако, нельзя последовательно провести как последнее основание деления, так как такая сторона сама имеет свое происхождение в высшем принципе и должна поэтому находиться в зависимости от него.

Этим высшим принципом являются символическая, классическая и романтическая формы искусства, представляющие собою всеобщие моменты самой идеи красоты.

Их отношение к отдельным искусствам в его конкретном виде состоит в том, что искусства представляют собою реальное существование форм искусства, ибо *символическое искусство* достигает своей наиболее адекватной действительности и величайшего применения в *архитектуре*, в которой оно господствует соответственно полноте своего понятия и еще не низведено на степень как бы неорганической составной части другого искусства. Напротив, для *классической формы искусства* скульптура есть безусловная реальность, архитектуру же она приемлет лишь как создающую ограду, а живопись и музыку она еще не в состоянии довести до такого развития, чтобы они служили абсолютно адекватными формами для воплощения ее содержания. Наконец, *романтическая форма искусства* овладевает живописным и музыкальным выражениями самостоятельным и безусловным образом, равно как и поэтическим изображением. Но поэзия соразмерна всем формам прекрасного и простирается по всем ним, потому что ее настоящей стихией является прекрасная фантазия, а фантазия необходима для творчества красоты, какова бы ни была форма последней.

Таким образом, реализуемое особенными искусствами в отдельных художественных произведениях представляет собою согласно понятию лишь всеобщие формы развертывающейся идеи красоты. Обширный пантеон искусства поднимается ввысь как внешнее осуществление этой идеи; его архитектором и строителем является творящий самого себя дух прекрасного; этот пантеон, однако, будет завершен лишь в ходе тысячелетней работы всемирной истории.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ ИЛИ ИДЕАЛ

Переходя от введения к научному рассмотрению нашего предмета, мы должны прежде всего указать вкратце место, занимаемое вообще в области действительности прекрасным в искусстве, равно как и место, занимаемое эстетикой в ряду других философских дисциплин, отношение между эстетикой и этими дисциплинами. Это необходимо для того, чтобы установить, каков тот исходный пункт, от которого должна отправляться истинная наука о прекрасном.

Некоторым читателям может казаться целесообразным сначала дать изложение различных попыток мыслительно постигнуть прекрасное, а затем анализировать и дать критическую оценку этих попыток. Однако отчасти мы это уже сделали в введении, отчасти же нужно сказать, что не дело истинно научного исследования *только* обозревать то, что дурно ли, хорошо ли выполняли другие, или только следовать предшественникам. И все же стоит, пожалуй, прежде чем приступить к рассмотрению нашего предмета, еще раз указать, что многие того мнения, будто прекрасное, именно потому, что оно является прекрасным, недоступно постижению в понятии и что оно поэтому остается для мышления непостижимым предметом. Против такого утверждения мы должны здесь кратко возразить, что хотя в наше время все истинное выдается за непостижимое, и постижимыми признаются лишь конечные явления и временная случайность, на самом деле, однако, лишь истинное как раз всецело *постижимо*, так как оно имеет своей основой абсолютное *понятие* или, говоря точнее, идею. Но красота есть лишь некий определенный способ высказывания и изображения истины и поэтому со всех сторон доступна постигающему в понятии мышлению, если оно действительно вооружено мощью понятия. Правда, что в наше время *никакому* понятию не приходилось так жестоко страдать, как самому понятию *понятия*, само по себе взятому. Ибо под понятием обыкновенно понимают некую абстрактную определен-

ность и односторонность представления или рассудочного мышления, с помощью которой, разумеется, не может быть мыслительно осознана ни целостность истины, ни конкретная по своей природе красота. Ибо красота, как мы уже сказали и позднее покажем еще подробнее, не представляет собою такого рода рассудочной абстракции, а есть конкретное внутри самого себя абсолютное понятие или, еще определеннее, есть абсолютная идея.

Если желаем кратко указать, что такое *абсолютная идея* в ее истинной действительности, то мы должны сказать, что она есть *дух*, и притом не дух в его конечности и ограниченности, а всеобщий, бесконечный и *абсолютный* дух, определяющий из самого себя, что поистине есть истина. Если мы обратимся с вопросом о духе только к нашему обыденному сознанию, то у нас невольно возникнет представление, что дух противостоит природе, и мы поэтому будем приписывать ей равное с ним достоинство. Однако, в этом сопоставлении и соотнесении природы и духа, как одинаково существенных областей, дух рассматривается лишь в его конечности и ограниченности, а не в его бесконечности и истине. Природа не противостоит абсолютному духу ни как равноценная, ни как предел, а она положена духом. Таким образом, природа оказывается продуктом духа, и в качестве продукта она, разумеется, не имеет в себе силы стать пределом, ограничивающим полагающего ее духа. Вместе с тем, мы должны понимать абсолютный дух лишь как абсолютную деятельность и, стало быть, как абсолютное различие себя в самом себе. Это другое, как представляющее собою продукты отличения себя от самого себя, именно и есть, с одной стороны, природа, а дух в своей благости дает этому своему иному всю полноту своей собственной сущности. Мы поэтому должны понимать самое природу, как носящую в себе абсолютную идею, но она есть идея именно в *форме* положенности абсолютным духом, в *форме* его иного; постольку мы называем ее сотворенной. Но ее истиной является поэтому само полагающее, дух как идеальность и отрицательность, ибо хотя он и обособляет и отрицает себя внутри себя, однако он также и снимает это обособление и отрицание себя, как им же *положенные*, и вместо того, чтобы находить в них границу, предел, он вместе со своим иным смыкается в свободной всеобщности с самим собою. Эта идеальность и бесконечная отрицательность составляют глубокое понятие *субъективности* духа. Но в качестве субъективности дух сначала есть истина природы лишь *в себе* (an sich), так как он еще не сделал своего истинного понятия тем, что есть для самого него. Природа поэтому противостоит ему не как *положенное* им иное, в котором он возвращается к самому себе, а как непреодоленное, ограничи-

вающее инобытие, с которым, как с преднайденным объектом, дух как субъективное остается связанным в своем познавательном и волевом существовании, и он может представлять собою лишь другую сторону, дополняющую природу. В этой сфере находит себе место конечный характер как теоретического, так и практического духа, ограниченность в познании и единственно лишь долженствование в реализации добра. И здесь, как в природе, явление неадекватно своей истинной сущности, и мы пока что получаем запутывающее нас зрелище навыков, страстей, целей, воззрений и талантов, ищущих и избегающих друг друга, работающих в помощь и против друг друга и перекрещивающихся друг с другом, а в их желаниях и стремлениях, мнениях и мыслях вмешиваются, споспешествуя или мешая, многообразнейшие, порожденные случаем лики. Такова точка зрения исключительно лишь конечного, временного, противоречивого и вследствие этого преходящего, неудовлетворенного и несчастного духа. Ибо вследствие своей конечной формы удовлетворения, доставляемые этой сферой, сами все еще ограничены и жалки, относительноны и разрозненны. Взор, сознание, воля и мышление поднимаются поэтому выше их и находят свою истинную всеобщность, единство и удовлетворение в другом месте: в бесконечном и истинном. Это единство и удовлетворение, до которого движущая разумность духа поднимает материал, освобождая его от его конечности, и есть истинное раскрытие того, что мир явлений представляет собою согласно своему понятию. Дух постигает само конечное как свое отрицание, и завоевывает себе этим свою бесконечность. Эта истина конечного духа есть абсолютный дух. — Но дух становится действительным лишь как абсолютная отрицательность. Он полагает свою конечность внутри самого себя и снимает ее. Этим он в своей высшей области делает себя для самого себя предметом своего знания и воления. Само абсолютное становится объектом духа, так как дух поднимается на ступень *сознания* и *отличает* себя внутри себя как *знающего* и противостоящий этому знающему *предмет* знания. С прежней точки зрения, согласно которой дух конечен, дух, знающий абсолютное, как *противостоящий* ему бесконечный объект, тем самым определяет себя как отличное от последнего *конечное*. Но в высшем, спекулятивном рассмотрении познается, что *сам абсолютный дух* для того, чтобы быть для самого себя знанием себя, отличает себя *внутри себя* и этим полагает конечность духа, внутри которой он становится для себя абсолютным предметом знания самого себя. Таким образом, он есть абсолютный дух в своей общине, есть в качестве духа и знания себя действительное абсолютное.

Таков должен быть наш исходный пункт в философии искусства. Ибо прекрасное в искусстве не есть ни *логическая*

идея, абсолютная мысль, как она развивается в чистой стихии мышления, ни, наоборот, *природная идея*, а оно принадлежит области *духовного*, причем оно, однако, не застревает в познаниях и деяниях *конечного духа*. Царство изящного искусства есть царство *абсолютного духа*. Здесь мы можем это лишь утверждать, давать указания, имеющие скорее характер намека. Научное *доказательство*, что это действительно так, является задачей предшествующих философских дисциплин, задачей логики, содержание которой составляет абсолютная идея философии природы как таковая, равно как и философии конечных сфер духа. Ибо в этих науках должно быть показано и строго доказано, что логическая идея согласно своему собственному понятию переходит в природное существование, а равно и освобождается затем от этого внешнего характера существования, переходит от природы к духу, а затем освобождается также и от конечности последнего, возвращается от него снова к духу в его вечности и истине.

С этой точки зрения,—а лишь с такой точки зрения подобает смотреть на искусство, взятое в его высшем, истинном достоинстве,—сразу становится ясно, что искусство находится в той же области, в которой находятся религия и философия. Во всех сферах абсолютного духа дух освобождается от теснящих пределов своего существования, покидает случайные условия своего мирского существования и конечное содержание своих целей и интересов, чтобы перейти к рассмотрению и осуществлению своего в-себе-и-для-себя-бытия.

Чтобы сделать сказанное более понятным, мы можем следующим образом объяснить конкретное место, занимаемое искусством во всей области природной и духовной жизни.

Если станем обозревать все содержание нашего человеческого существования, то мы найдем уже в нашем обыденном сознании величайшее многообразие интересов и их удовлетворения. Прежде всего мы находим обширную систему физических потребностей, на удовлетворение которых работают обширная и разветвленная сеть промышленных предприятий, торговля, судоходство и технические искусства. Выше этой системы потребностей мы находим мир права, законов, жизнь в семье, обособление сословий, всю многообъемлющую область государства; затем идет религиозная потребность, которую мы встречаем в каждой душе и которая получает свое удовлетворение в церковной жизни; наконец, мы находим бесконечно специализированную и сложную деятельность, совершающуюся в науке, совокупность знаний и познаний, охватывающую все существующее. В пределах, образуемых всеми этими кругами деятельности, перед нами выступает также и деятельность людей в области искусства, интерес к прекрасному и духовное удовлетворение, доставляемое его образованиями.

И вот возникает вопрос о внутренней необходимости такой потребности в связи с остальными областями жизни и мира. Сначала мы только находим, что эти сферы существуют. Но согласно требованию науки мы должны проникнуть в их существенную внутреннюю связь и взаимную необходимость. Ибо они не связаны друг с другом только пользой, а дополняют друг друга, поскольку в одном круге заключаются более высокие виды деятельности, чем в другом, и поэтому подчиненный низший круг стремится выйти за свои пределы, а после этого благодаря более глубокому удовлетворению /далее идущих интересов получает в дополнение то, что в прежней области не может найти себе разрешения. Лишь это дает необходимость внутренней связи.

Вспомним то, что мы уже твердо установили относительно понятия прекрасного и искусства. Мы нашли в этом понятии нечто двойственное: во-первых, некое содержание, некую цель, некое значение, и, во-вторых, выражение, явление и реальность этого содержания. Мы, кроме того, нашли, в-третьих, что обе стороны этого понятия так проникнуты друг другом, что внешнее, особенное выступает исключительно воплощением внутреннего. В художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его. То, что мы назвали содержанием, значением, есть простое внутри себя, сам предмет, сведенный к своим простейшим, хотя и наиболее объемлющим определениям, в отличие от выполнения. Так, например, можно указать содержание книги в нескольких словах или предложениях, и в книге не должно встречаться ничего другого, кроме того, что мы в общих чертах уже указали в изложении ее содержания. Это простое, эта как бы тема, образующая основу выполнения, есть нечто абстрактное, и лишь выполнение представляет собою конкретное.

Но указанные две стороны этой противоположности не остаются равнодушными друг к другу, не стоят рядом, оставаясь внешними друг другу, подобно тому, например, как для математической фигуры, для треугольника, эллипса, как представляющих собою простое внутри себя содержание, совершенно безразлично, какой величины, какого цвета и т. д. они будут в их внешнем проявлении, а абстрактное значение как голое содержание обладает в самом себе определением, заставляющим его достигнуть выполнения и тем самым сделать себя конкретным. Вследствие этого здесь по существу получается некое *долженствование*. Какой бы значимостью ни обладало содержание, взятое само по себе, мы все же не удовлетворяемся этой абстрактной формой и требуем дальнейшего. Сначала это только неудовлетворенная потребность, и субъект чувствует в себе как бы некую недостатку,

стремящуюся устранить потребность, стремящуюся достигнуть удовлетворения. В этом смысле мы можем сказать, что содержание сначала *субъективно* представляет собою нечто лишь внутреннее, которому противостоит объективное, так что требование сводится к тому, чтобы *объективировать* это *субъективное*. Такая противоположность между субъективным и противостоящей ему объективностью, равно как и долженствование устранить эту противоположность, есть совершенно всеобщее определение, тянущееся красной нитью через все явления жизни. Уже наша физическая жизнь и еще в большей мере мир наших духовных целей и интересов покоится на требовании, чтобы мы провели через объективность то, что сначала существует лишь субъективно и внутренно, и чтобы лишь в этом полном существовании мы нашли свое удовлетворение. Так как содержание интересов и целей сначала налично лишь в односторонней форме субъективного, а односторонность есть ограничивающий предел, то этот недостаток сказывается, вместе с тем, как некое беспокойство, некая боль, как нечто *отрицательное*, долженствующее в качестве такового снять себя и, значит, устранить ощущаемый недостаток, переступить знаемый, мыслящийся субъектом предел. И этот недостаток не надо понимать в том смысле, что субъективному недостает вообще лишь другой стороны объективного, а нужно понимать в более определенной связи, понимать так, что это есть отсутствие в самом субъективном, есть недостаток, отрицание, существующее *для самого субъективного* и присутствующее в *нем самом*, и это-то отрицание оно стремится снова подвергнуть отрицанию. В самом себе согласно своему понятию субъект есть *целостное*, есть не только внутреннее, но также и реализация этого внутреннего посредством внешнего и во внешнем. Если же он существует односторонне, *лишь* в одной форме, то он как раз впадает в силу этого в противоречие, так как согласно понятию он есть целое, а по характеру своего существования он есть лишь одна сторона. Поэтому лишь посредством снятия такого отрицания внутри самой себя жизнь впервые становится для себя утвердительной. Преодоление этого процесса противоположности, противоречия и разрешение противоречия является высокой привилегией живых натур; то, что с самого начала является и остается *лишь* утвердительным, является и остается безжизненным. Жизнь движется вперед, переходит к отрицанию и его боли, и лишь посредством уничтожения противоположностей и противоречия она является для самой себя утвердительной. Правда и то, что если она останавливается на голом противоречии, не разрешая его, то она от этого противоречия и гибнет.

Таковы те рассматриваемые в их абстрактности определения, в которых мы нуждаемся в данном месте нашего исследования.

Высшим же содержанием, которое субъективное в состоянии объять в себе, мы можем кратко назвать *свободой*. Свобода есть высшее определение духа. Взятая прежде всего с своей формальной стороны, свобода состоит в том, что субъект находит противостоящим ему не нечто чуждое, не свою границу, поставленный ему предел, а самого себя. Даже взятая со стороны этого формального определения, свобода приводит к тому, что всякое бедствие и страдание исчезает, субъект примиряется с миром, чувствует себя в нем удовлетворенным, и все противоположности, все противоречия находят свое разрешение. Но если желаем точнее определить свободу, мы должны сказать, что она имеет своим содержанием разумное вообще, например, нравственность в поведении, истину в мышлении. Но так как сначала сама свобода лишь субъективна, а не осуществлена, то несвободное только объективно противостоит субъекту как естественная необходимость, и сразу возникает требование примирения этой противоположности. С другой стороны, в самой внутренней, субъективной жизни имеется сходная противоположность. Свобода подразумевает, что, с одной стороны, перед нами наличие всеобщего и самостоятельного внутри самого себя, всеобщие законы права, добра, истины и т. д., а с другой стороны, стоят человеческие влечения, чувства, склонности, страсти и все то, что обнимается конкретным сердцем человека как единичного существа. Эта противоположность прогрессирует и переходит в борьбу, в противоречие, и в этом море противоположностей возникают все страстные стремления, глубочайшие страдания и вообще мучительные переживания и неудовлетворенность. Животные живут в мире с собою и с окружающими их вещами. Однако духовная природа человека вызывает к существованию раздвоенность и разорванность, и он бьется в тенетах своего противоречия. Ибо постоянного пребывания во внутреннем как таковом, в чистом мышлении, в мире законов и их всеобщности человек не может выдержать, так как нуждается также и в чувственном существовании, в чувстве, сердце, душе и т. д. Философия мыслит получающуюся благодаря этому противоположность таковой, какова она есть, мыслит ее согласно насквозь проникающей ее всеобщности и приходит также и дальше к такому же *всеобщему* снятию этой противоположности; в непосредственной же жизни человек стремится к *непосредственному* удовлетворению. Такое удовлетворение посредством разрешения указанной противоположности мы находим прежде всего в системе чувственных потребностей.

Голод, жажда, усталость, еда, питье, насыщение, сон и т. д. представляют собою в этой сфере примеры такого противоречия и его разрешения. Однако в этой природной области человеческого существования содержание удовлетворений носит конечный и ограниченный характер; удовлетворение не абсолютно, и оно поэтому беспрестанно переходит в новые потребности: еда, насыщение, сон не помогают; на завтра опять начинают появляться голод, усталость. И, переходя, далее, к духовной стихии, мы видим, что в ней человек стремится достигнуть удовлетворения и свободы в своем знании и волеии, в познаниях и поступках. Невежда несвободен, ибо ему противостоит чужой мир, нечто стоящее выше и вне его, от которого он зависит, причем он не создал этого мира для самого себя и потому он не чувствует себя в нем, как у себя дома. Любознательность, влечение к познанию, начиная с низшей и кончая высшей ступенью философского проникновения, происходит лишь из стремления устранить это состояние несвободы и усвоить себе мир в представлении и мышлении. В мире действий это стремление устранить состояние несвободы идет в обратном направлении: оно обратнo добивается того, чтобы разум воли достиг действительности. Этот разум осуществляется волей в государственной жизни. В поистине разумно расчлененном государстве все законы и учреждения представляют собою не что иное, как реализацию свободы согласно ее существенным определениям. Если это в самом деле происходит так, то единичный разум находит в этих учреждениях лишь действительность своей собственной сущности и, подчиняясь этим законам, он совпадает не с чуждым ему, а со своим собственным миром. Часто, правда, называют свободой также и произвол. Однако произвол есть лишь неразумная свобода, выбор и самоопределение, порождаемые не разумом воли, а случайными влечениями и их зависимостью от чувственного и внешнего.

Стало быть, физические потребности, знание и волеие человека в самом деле получают в мире удовлетворение и свободным образом разрешают антагонизм между субъективным и объективным, внутренней свободой и наличной внешней необходимостью. Однако содержание этой свободы и этого удовлетворения остается *ограниченным*, и, таким образом, как свобода, так и самоудовлетворение тоже получают некоторый характер *конечности*. Но где существует конечность, там снова прорывается противоположность, противоречие, и удовлетворение не выходит за пределы относительности. В праве, например, и его действительности моя разумность, моя воля и ее свобода получают, правда, признание, меня признают лицом и меня уважают как таковое лицо, я обладаю собственностью и эта собственность должна оставаться моей;

если она подвергается опасности, суд защищает мое право. Однако это признание и свобода опять-таки всегда касаются только отдельных, относительных сторон и объектов: вот этого именно дома, этой именно суммы денег, этого определенного права, закона и т. д., этого отдельного поступка и действительности. Сознание имеет перед собою лишь единичные явления, которые, правда, находятся в связи друг с другом и составляют совокупность отношений, но все же составляют такую совокупность в пределах исключительно лишь таких категорий, которые сами носят ограниченный характер и подчинены многообразным условиям, лишь при господстве которых удовлетворение может как наступить мгновенно, так и вовсе не наступить. Правда и то, что, поднявшись выше, мы имеем перед собою государственную жизнь как целое, образующее завершенную внутри себя целостность: государь, правительство, суды, армия, гражданское общество, общежительность и т. д., права и обязанности, цели и их удовлетворение, предписанные способы действия, свершения, благодаря которым некое целое устанавливает и сохраняет свою непрерывную действительность, — весь этот организм является в подлинном государстве закругленным, полным и завершенным внутри себя. Но сам *принцип*, как действительность, которого перед нами стоит государство и в котором человек ищет своего удовлетворения, — сам этот *принцип*, как бы разнообразно он ни развевался в своем внутреннем и внешнем расчленении, все же остается в свою очередь *односторонним* и абстрактным в самом себе. В этом принципе развевается перед нами лишь разумная свобода *воли*, свобода становится действительной лишь в *государстве* и к тому же еще лишь в данном *отдельном* государстве, а благодаря этому указанная свобода становится действительной опять-таки лишь в *особенной* сфере существования и ее отдельно стоящей реальности. Таким образом, человек и в самом деле чувствует, что права и обязанности в этих областях с их земным и, значит, опять-таки конечным способом существования не дают ему полного удовлетворения, что они как в своем объективном существовании, так и в своем отношении к субъекту еще нуждаются в высшем подтверждении, в высшей санкции.

Чего человек, опутанный со всех сторон конечными явлениями, действительно ищет в этом отношении, так это области высшей субстанциальной истины, в которой все противоположности и противоречия конечного могли бы найти свое последнее решение и свобода могла бы найти свое полное удовлетворение. Таковой является область истины в самой себе, а не область относительного истинного. Высшая истина, истина как таковая, есть разрешение высшей проти-

воположности, высшего противоречия, в ней уже теряет значимость и силу противоположность между свободой и необходимостью, духом и природой, знанием и предметом, законом и влечением, теряют вообще силу противоположность и противоречие *как* противоположность и противоречие, какую бы форму они ни приняли. Благодаря ей обнаруживается, что ни свобода как субъективная свобода, взятая сама по себе, отдельно от необходимости, не представляет собою абсолютной истины ни точно так же нельзя приписывать истинность необходимости, взятой самой по себе, изолированно. Обыденное сознание, напротив, не выбирается из этой противоположности и либо, отчаиваясь найти выход, застревает в противоречии, либо же отбрасывает его и помогает себе как-нибудь иначе. Но философия смело вступает в глубь противоречащих друг другу определений, познает их согласно их понятию, т. е. познает их как разрешающиеся, а не абсолютные в своей односторонности, и полагает их в той гармонии, в том единстве, которое есть истина. Задача философии и состоит в постижении этого понятия истины. И вот следует сказать, что, хотя философия познает понятие во всем и благодаря этому единственно лишь она есть постигающее в понятии истинное мышление, однако понятие — истина в себе — есть одно, а соответствующее или несоответствующее ей существование есть нечто совершенно другое. В конечной действительности определения, принадлежащие истине, выявляются перед нами как внеположность, некая разлученность того, что согласно своей истине неразлучимо. Так, например, живое существо есть индивидуум, но оно в качестве субъекта также и вступает в антагонизм с окружающей его неорганической природой. Понятие, правда, несомненно, также содержит в себе эти стороны; оно, однако, содержит их в себе как примиренные; напротив, конечное существование отрывает, отдаляет их друг от друга, и есть вследствие этого реальность, неадекватная понятию и истине. Таким образом, понятие, разумеется, находится повсюду, но важно знать, становится ли понятие действительным согласно своей истине в таком единстве, в котором особенные стороны и противоположности не сохраняют по отношению друг друга реальной самостоятельности и неподатливости, а значимы только как идеализованные, примиренные, свободно согласующиеся друг с другом моменты. Лишь действительность этого высшего единства есть область истины, свободы и удовлетворения. Жизнь в этой сфере, это наслаждение истиной, которое как чувство есть блаженство, а как мышление есть познание, мы можем в общем обозначить как жизнь в религии. Ибо религия есть та всеобщая сфера, в которой *единая* конкретная целостность познается человеком как его соб-

ственная сущность и вместе с тем как сущность природы, и только эта единая, истинная действительность обнаруживает себя ему наивысшей силой, властвующей над особенным и конечным, силой, которая приводит в высшее и абсолютное единство все дотоле рассеянное и противоположное.

Так как искусство занимается истинным как абсолютным предметом сознания, то и оно также принадлежит к абсолютной сфере духа, и стоит поэтому по своему содержанию на одной и той же почве как с религией в специальном смысле слова, так и с философией. Ибо философия не имеет другого предмета, помимо бога, и, таким образом представляет собою по существу рациональную теологию, а как находящаяся на службе у бога истина представляет собою непрерывное богослужение.

При такой одинаковости их содержания три царства абсолютного духа отличаются друг от друга лишь теми *формами*, в которых они осознают свой объект, абсолютное.

Различия этих форм лежат в самом понятии абсолютного духа. Дух как истинный дух есть в себе и для себя, и вследствие этого он не есть абстрактно потустороннее предметности существо, а представляет собою находящееся в области этой предметности, в конечном духе, воспроизведение (*Erinnerung*) сущности всех вещей; он есть конечное, уловляющее себя в своей существенности и, стало быть, конечное, которое само существенно и абсолютно. *Первую* форму этого ухватывания представляет собою некое *непосредственное* и именно поэтому *чувственное* знание, знание в форме и образе самого чувственного и объективного, в котором абсолютное становится предметом созерцания и чувствования. Затем *второй* формой является *представляющее* сознание и, наконец, *третьей* формой является *свободное мышление* абсолютного духа.

Форма *чувственного созерцания* свойственна *искусству*, так что именно искусство ставит перед сознанием истину в виде чувственного оформления, и притом в виде такого чувственного оформления, которое в самом своем явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение. Искусство, однако, не стремится двинуть нас за пределы этого чувственного воплощения, сделать для нас уловимым посредством последнего понятие как таковое, понятие в его всеобщности, ибо как раз *единство* этого понятия с индивидуальным явлением есть сущность прекрасного и продуцирования его искусством. Правда, это единство порождается в искусстве и в особенности в поэзии *также и в элементе представления*, а не только в чувственной, внешней предметности, причем это имеет место в особенности в поэзии. Однако даже в поэзии, этом духовном искусстве, имеется налицо, хотя бы только для пред-

ставляющего сознания, единство значения и индивидуального его оформления, и каждое содержание схватывается и делается предметом представления непосредственным образом. Нужно вообще сразу же констатировать, что так как искусство имеет своим настоящим предметом истинное, дух, то оно не может давать созерцания последнего посредством особенных предметов природы как таковых, например, посредством солнца, луны, земли, звезд и т. д. Такого рода предметы, хотя, разумеется, и суть, чувственные существования, являются, однако, только отдельно стоящими чувственными существованиями, которые, взятые сами по себе, не доставляют нам созерцания духовного.

Если мы даем искусству это абсолютное место, то мы этим явно и без оговорок отстраняем уже вышеупомянутое представление, принимающее, что искусство может быть использовано для изложения многих других содержаний и может, таким образом, служить достижению чуждых ему интересов. Однако *религия* довольно часто пользуется искусством, чтобы заставить нас лучше почувствовать религиозную истину или сделать последнюю доступной фантазии, выразив ее в образах, и в таком случае искусство несомненно находится в услужении у отличной от нее области. Однако там, где искусство достигает высшего совершенства, оно именно в своей образности находит самый соответственный и существенный для содержания истины способ развертывания. Так, например, у древних греков искусство было высшей формой, в которой народ представлял богов и давал себе сознание истины. Поэтому поэты и художники стали для греков творцами их богов, т. е. художники дали нации определенное представление о делах, жизни и влиянии божественного, дали им, значит, определенное содержание религии. И это совершилось не таким образом, что эти представления и учения существовали в сознании *раньше* абстрактно, как всеобщие религиозные положения и определения мышления, а затем художники лишь облекли эти положения в образную форму и окружили их внешними украшениями вымысла, а нужно понимать это так, что художественное творчество именно и состояло в том, что то, что эти поэты были в состоянии выявить и определенно высказать то, что в них бродило, могло быть разработано *только* в этой форме искусства и поэзии. На других ступенях религиозного сознания, на которых последнее оказывается менее доступным художественному воплощению, искусство получает в этом отношении меньше простора.

Таково изначальное, истинное положение искусства как высшего интереса духа.

Но точно так же как искусство имеет в лице природы и конечных областей жизни *предшествующую* ему ступень, так оно имеет и *последующую* ступень, т. е. сферу, которая в свою очередь выходит за пределы его способа понимания и изображения абсолютного. Ибо искусство еще имеет в самом себе ограничивающий его предел и переходит поэтому в высшие формы сознания. Это ограничение определяет также и место, которое мы теперь привыкли отводить искусству в нашей современной жизни. Мы теперь перестали признавать искусство той высшей формой, в которой истина осуществляет себя. В целом мысль уже с ранних пор обратилась против искусства, как сообщающего чувственный характер представлению о божественном; мысль выступила против искусства, например у иудеев, и у магометан, и даже у самих греков; ведь уже Платон довольно неблагоприятно относится к богам Гомера и Гесиода. Прогресс образования приводит у каждого народа к тому, что наступает время, когда искусство указывает нечто, стоящее выше его и выходящее за его пределы. Так, например, исторические элементы христианства, явление Христа, его жизнь и смерть дали искусству, преимущественно живописи, многообразные возможности усовершенствоваться, и сама церковь покровительствовала искусству или, во всяком случае, предоставляла ему свободу. Но когда влечение к знанию и исследованию, а также потребность во внутренней духовности, вызвали реформацию, то они порвали также связь между религиозным представлением и чувственными элементами, и оно получило характер внутренней жизни сердца и ума. Таким образом, *последующая* за искусством форма состоит в том, что духу присуща потребность находить удовлетворение лишь в своей собственной внутренней жизни как истинной форме воплощения истины. Искусство в своих начальных фазах еще сохраняет элементы таинственного, таинственное предчувствие и страстное томление, потому что его создания еще не выявили для образного созерцания всей полноты своего содержимого. Но когда совершенное содержание выявлено в совершенстве в художественных образах, тогда смотрящий дальше дух отвращается от этой объективности, отталкивает ее от себя и устремляется назад в свою внутреннюю жизнь. Таким является наше время. Можно, правда, питать надежду, что искусство все больше и больше будет расти и усовершенствоваться, но его форма перестала быть самой высшей потребностью духа. Мы можем сколько угодно находить превосходными греческие статуи богов, достойными и совершенными изображения бога отца, Христа и Марии,— это ничего не изменит: мы все же не преклоним колен.

Ближайшей областью, поднимающейся выше царства искусства, является религия. *Религия* имеет формой своего сознания *представление*, так как абсолютное перемещается ею из предметности искусства во внутреннюю жизнь субъекта, и это абсолютное дается теперь представлению субъективным образом, так что сердце, душа и вообще внутренняя субъективность становятся главным моментом. Этот прогресс от искусства к религии можно характеризовать также и следующим образом: можно именно сказать, что искусство является для религии только одной стороной, а именно, если художественное произведение дает нам в чувственном виде истину, дух как объект, и берет эту форму абсолютного как адекватную, то религия прибавляет к этому благоговейную молитвенность, отношение к абсолютному предмету как характеристику внутренней жизни. Ибо искусство как таковое не входит в область благоговейной молитвенности. Она выступает впервые лишь благодаря тому, что теперь субъект дает проникнуть в душу как раз тому, что искусство в качестве внешне чувственного делает объективным, и так отождествляется с ним, что это *внутренне* присутствие в представлении и задушевность чувствования становятся существенной стихией существования абсолютного. Благоговейная молитвенность есть культ общины в его чистейшей, интимнейшей, субъективнейшей форме; это — культ, в котором объективность, так сказать, пожрана и переварена, и содержание этой объективности уже без нее стало достоянием сердца и души.

Наконец, *третьей формой* абсолютного духа является *философия*. Ибо религия, в которой бог сначала представляет собою для сознания некий внешний предмет, так как сначала догматы должны осведомить нас о том, что такое бог и как он открыл и открывает себя людям, — религия погружается, правда, затем в стихию внутренней жизни, движет общиной и наполняет ее; однако молитвенная внутренняя жизнь чувства и представления не есть высшая форма внутренней жизни. Как таковую чистейшую форму знания мы должны признать свободное *мышление*, в котором наука осознает то же самое содержание и благодаря этому становится тем наидуховнейшим культом, который усваивает себе и постигает через систематическое мышление то, что в религии есть лишь содержание субъективного чувства или представления. Таким образом, в философии объединены два аспекта — аспект искусства и аспект религии. В ней объединены *объективность* искусства, причем она потеряла характер внешней чувственности, но зато заменила последнюю высшей формой объективности, *мыслью*, и *субъективность* религии, которая здесь очищена и превращена в субъективность *мышления*. Ибо мышление есть, с одной стороны, самая внутрен-

няя, самая истинная субъективность, а с другой стороны, истинная мысль, идея, есть, вместе с тем самая предметная и самая объективная всеобщность, которая лишь в мышлении впервые оказывается в состоянии постигать себя в форме самой себя.

Мы здесь должны удовлетвориться этим кратким указанием на различие между искусством, религией и наукой.

Чувственная форма сознания была для людей самой ранней формой. Вот почему на ранних своих ступенях религия была религией искусства и даваемого им чувственного воплощения. Лишь в религии духа знают бога как дух, высшим, более соответствующим мысли способом, и тем самым стало вместе с тем ясно, что проявление истины в чувственной форме не истинно адекватно духу.

Теперь, когда мы узнали, какое место занимает искусство в области духа и какое место занимает философия искусства среди частных философских дисциплин, мы должны в этой общей части сначала рассмотреть *всеобщую идею прекрасного* в искусстве.

ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ

ДЕЛЕНИЕ

Однако для того чтобы добраться до идеи прекрасного в искусстве во всей ее целостности, мы должны снова пройти через следующие три ступени.

А именно, *первая ступень занимается понятием прекрасного вообще; вторая ступень занимается прекрасным в природе*, недостатки которого покажут нам необходимость идеала как прекрасного в искусстве; *третья ступень имеет предметом своего рассмотрения идеал в его осуществлении как его художественное воплощение в художественном произведении искусства.*

Первая глава

ПОНЯТИЕ ПРЕКРАСНОГО ВООБЩЕ

1. Мы называли прекрасное *идеей* прекрасного. Это нужно понимать именно так, что само прекрасное должно быть постигнуто как идея, и притом как идея в некоторой определенной форме, как *идеал*. Идея есть вообще не что иное, как понятие, реальность понятия и единство их обоих. Ибо понятие как таковое еще не есть идея, хотя «понятие» и «идея» часто употребляются безразлично; лишь понятие, присутству-

ящее в своей реальности и положенное для самого себя в единстве с последней, есть идея. Мы поэтому не должны представлять себе это единство как простую *нейтрализацию* понятия и реальности, при которой оба теряют свое своеобразие и качество подобно тому, как едкое кали и кислота нейтрализуют друг друга в соли, поскольку они притупляют друг о друга свои противоположности. В нашем единстве понятие, напротив, остается господствующим. Ибо в себе согласно своей собственной природе оно уже до этого соединения есть указанное тождество, и оно поэтому порождает из самого себя реальность как свою реальность, а так как последняя есть его собственное саморазвитие, то оно ни от чего своего не отказывается, а находит в ней реализованным лишь само себя, понятие, и поэтому остается в своей объективности в единстве с собою. Такое единство понятия и реальности есть абстрактная дефиниция идеи.

Как ни часто употребляют слово «идея» в учениях об искусстве, все же встречаются весьма превосходные знатоки искусства, которые, наоборот, высказывали чрезвычайную враждебность к этому термину. Новейшим и наиболее интересным образчиком такого отношения к термину «идея» служит полемика господина фон Румора в его «*Italienische Forschungen*». Она исходит из практического интереса к искусству и ни малейше не говорит против того, что мы называем идеей. Ибо господин фон Румор, не знакомый с тем, что новейшая философия называет идеей, смешивает идею с неопределенным представлением и с абстрактным, лишенным индивидуальности идеалом, который выдвигается известными учениями об искусстве и школами наряду с определенными согласно своей истине и совершенно ясно очерченными природными формами. Фон Румор же как раз противопоставляет последние идее и абстрактному идеалу, создаваемому художником из самого себя. Разумеется, совершенно верно, что художественное творчество, руководящееся такими абстракциями, неправоммерно, и оно окажется неудовлетворительным, точно так же как вышло бы неудовлетворительным, если бы мыслитель мыслил согласно неопределенным представлениям и не шел бы в своем мышлении дальше неопределенных содержаниях. Но от такого упрека свободно во всех отношениях то, что мы обозначаем выражением «идея», ибо последняя всецело конкретна внутри себя; она представляет собою целостность определений и прекрасна лишь как непосредственная единая с соразмерной ей объективностью.

Господин фон Румор, высказавшись в своих «*Italienische Forschungen*», т. I, стр. 145—146, приходит к следующему заключению: «Красота в самом общем и, если угодно, современном смысле охватывает собою все те свойства вещей,

которые возбуждают чувство зрения, доставляя ему этим удовлетворение или настраивают через него особым образом душу и радуют дух». Эти свойства, по его мнению, распадаются в свою очередь на три разряда, «из которых один действует лишь на чувственный глаз, другой действует на особое, повидимому, врожденное человеку чувство пространственных отношений, а третий, в первую очередь, на интеллект (*den Verstand*) и лишь затем через познание — на эмоцию». Это последнее важное свойство покоится, по мнению нашего автора (стр. 144), на формах, «которые совершенно независимо от чувственно приятного и от красоты меры вызывают известное, нравственно-духовное приятное чувство, которое отчасти истекает из радостности только что вызванных (нужно думать нравственно-духовных?) представлений, отчасти же прямо возникает из удовольствия, которое неизбежно вызывается в нас уже одной лишь деятельностью ясного познания».

Таковы основные положения относительно прекрасного, выдвинутые со своей стороны этим основательным знатоком искусства. Для известной ступени образования эти положения, может быть, и достаточны, но философски они отнюдь не могут удовлетворять нас. Ибо в основном это рассуждение сводится лишь к тому, что в чувстве зрения или в духе, а также и в интеллекте вызывается *удовольствие*, что возбуждается чувство, вызывается некое приятное чувство. Вокруг такого вызывания удовольствия вращается суждение фон Гумора. Но с этим сведением действия прекрасного к чувству, к приятному, давно уже покончил Кант, ибо уже он пошел дальше чувства прекрасного.

Обратимся от этой полемики к рассмотрению незатронутой ею идеи. Как мы видели, в ней имеется конкретное *единство понятия и объективности*.

(а) Что касается природы *понятия как такового*, то следует указать, что оно не есть в самом себе абстрактное единство в противоположность *различиям, характеризующим реальность*, а уже как понятие оно есть единство различных определенностей и, стало быть, конкретная целостность. Так, например, представления «человек», «синий» и т. д. должны прежде всего называться не понятиями, а абстрактными общими представлениями, и эти представления становятся понятиями лишь в том случае, когда мы показываем относительно них, что они содержат в себе различные стороны в единстве, так как это последнее, в самом себе определенное единство, составляет понятие. Так, например, представление «синее» как цвет имеет своим понятием единство, а именно, специфическое единство яркого и темного, представление «человек» объемлет собою противоположности между чувственностью и разумом, телом и душой; однако человек не

только состоит из этих сторон как безразличных друг к другу составных частей, а содержит их согласно понятию в конкретном, опосредствованном единстве. Но понятие в такой мере представляет собою абсолютное единство своих определенностей, что от последних, взятых самих по себе, ничего не остается, и они не могут отчудиться, чтобы получить самостоятельное, отдельное существование, вследствие чего они выступили бы из своего единства. Благодаря этому понятие содержит в себе все свои определенности в форме этого своего *идеализованного* единства и всеобщности, составляющих его *субъективность* в отличие от реального и объективности. Так, например, золото обладает специфической тяжестью, определенным цветом, особенным отношением к многообразнейшим кислотам. Это — различные определенности, и, однако, они слиты в единство. Ибо каждая тончайшая частица золота содержит их в нераздельном единстве. Для нас они распадаются, но в себе согласно своему понятию они слиты в нераздельное единство. Такой же характер лишенного самостоятельности тождества носят также и различия, которыми обладает внутри себя истинное понятие. Более подходящий к предмету нашего исследования пример доставляет нам наше собственное представление и вообще самосознательное «я». То, что мы называем душой и, более точно, «я», есть само понятие в его свободном существовании. «Я» содержит в себе множество различнейших представлений и мыслей; это — мир представлений. Однако это бесконечно многообразное содержание, поскольку оно находится в «я», остается совершенно бестелесным и имматериальным и, так сказать, сжато в этом идеализованном единстве как чистое, совершенно прозрачное *свечение* «я» само в себя. Таков тот способ, которым понятие содержит свои различные определения в идеализованном единстве.

В тесном смысле определениями понятия, принадлежащими понятию по самой его природе, являются *всеобщее, особенное и единичное*. Каждое из этих определений, само по себе взятое, было бы всецело односторонней абстракцией. Однако в понятии они наличны не в этой односторонности, так как оно составляет их идеализованное *единство*. Понятие есть поэтому *всеобщее*, которое, с одной стороны, отрицает себя само через себя, чтобы стать определенностью и *обособлением*, но, с другой стороны, также и *снимает* сызнова эту особенность как составляющую отрицание всеобщего. Ибо в особенном, которое представляет собою лишь особенные стороны *самого всеобщего*, последнее не приходит к чему-то абсолютно другому, и поэтому оно восстанавливает в особенном свое единство с собою как всеобщим. В этом возвращении к себе понятие есть бесконечное отрицание, это — не отрицание по

отношению к иному, а самоопределение, в котором оно остается соотносящимся лишь с собою утвердительным единством. Таким образом, оно есть истинная *единичность*, как всеобщность, которая в своих особенностях смыкается лишь сама с собою. Высшей иллюстрацией этой природы понятия может быть признано то, что мы вкратце сказали выше относительно природы духа.

Благодаря этой бесконечности внутри себя понятие уже в самом себе есть целостность. Ибо оно есть единство с собою в инобытии и благодаря этому оно есть свободное, обладающее всяким отрицанием лишь как самоопределением, а не как чужеродным ограничением другим. Но в качестве такой целостности понятие уже содержит в себе то, что реальность как таковая выявляет и что приводит идею обратно к опосредствованному единству. Те, которые полагают, что в лице идеи перед нами нечто совершенно другое, чем понятие, нечто особое от последнего, не знают ни природы идеи, ни природы понятия. Но, вместе с тем, понятие отличается от идеи тем, что оно есть обособление лишь *in abstracto*, ибо определенность, как находящаяся в понятии, остается замкнутой в единстве, в идеализованной всеобщности, представляющей собою элемент понятия.

Но в таком случае само понятие еще продолжает застревать в односторонности и страдает некоторым недостатком, состоящим в том, что, хотя оно само в себе есть целостность, оно, однако, дает свободно развиваться лишь аспекту единства и всеобщности. Но так как эта односторонность несоразмерна собственной сущности понятия, то оно согласно своему собственному понятию снимает ее. Оно отрицает себя, как это идеализованное единство и всеобщность, и отпускает на свободу то, что последняя замыкала внутри себя в идеальной субъективности, дает им, таким образом, стать реальной, самостоятельной *объективностью*. Понятие своей же собственной деятельностью полагает себя как *объективность*.

(b) Поэтому объективность, рассматриваемая отдельно, сама есть не что иное, как *реальность понятия*, но понятия, имеющегося в форме самостоятельного обособления и *реального различия* всех тех моментов, идеализованным единством которых было понятие как субъективное.

Но так как исключительно лишь *понятие* должно давать себе в объективности существование и реальность, то объективность должна будет в самой же себе сделать *понятие* действительным. Однако понятие есть опосредствованное *идеализованное единство* своих особенных моментов. В сфере своего реального различия идеализованное соответствующее понятию единство особенностей должно восстановить себя в них же самих. В них должно существовать не только реальная осо-

бенность, но также и их опосредствованное в идеальность единство. Мощь понятия в том и заключается, что оно не отказывается от своей всеобщности и не теряет ее в рассеянной объективности, а проявляет это свое единство как раз через посредство и в сфере реальности. Ибо его (понятия) собственное понятие именно и состоит в том, что оно в своем другом сохраняет единство с собой. Лишь таким образом оно есть действительная и истинная целостность.

(с) Эта целостность есть *идея*. Идея именно и есть не только идеализованное единство и субъективность понятия, но в такой же мере и его объективность, но объективность, которая не противостоит понятию как некое лишь противоположное, а объективность, в которой понятие соотносится с самим собою. С обеих сторон — со стороны субъективного и со стороны объективного понятия — идея есть некое целое, но, вместе с тем, также и вечно производящее и произведенное совпадение и опосредствованное единство этих целостностей. Лишь, таким образом, идея есть истина и вся и всяческая истина.

2. Поэтому все существующее истинно лишь постольку, поскольку оно есть некое существование идеи. Ибо единственно только идея есть истинно действительное. А именно, являющееся истинно не благодаря тому, что оно обладает внутренним или внешним существованием и вообще есть реальность, а оно истинно только благодаря тому, что оно соответствует понятию. Лишь при наличии этого соответствия, существование действительно и истинно. И притом оно истинно не в том *субъективном* смысле, что некое существование обнаруживается соответствующим *моим* представлениям, а в том *объективном* значении, что «я» или некий внешний предмет, поступок, некое внешнее событие, состояние реализует в своей действительности само понятие. Если это тождество не осуществляется, то существующее есть лишь явление, в котором вместо целого понятия объективируется лишь какая-нибудь абстрактная его сторона, и эта сторона, поскольку она делается внутри себя самостоятельной наряду с целостностью и единством всех сторон, может вырождаться в противоположение себя истинному понятию. Таким образом, лишь адекватная понятию реальность есть истинная реальность, и при этом, она истинна потому, что в ней идея сама себя осуществляет.

3. Мы сказали раньше, что красота есть идея. Теперь же, как вывод из предыдущего, мы должны указать, что, с одной стороны, *красота* и *истина* суть *одно и то же*, ибо прекрасное должно быть истинным в самом себе. Но, с другой стороны, столь же верно, что, строже говоря, истинное *отличается* от прекрасного. *Истинна* именно идея, поскольку она

в качестве идеи есть согласно своему «в себе» и всеобщему принципу и мыслится как таковая. Если это так, то она для мышления есть не ее чувственное и внешнее существование, а в этом последнем — лишь *всеобщая идея*. Однако идея должна также и внешне реализовать себя и приобрести определенно наличное существование как природную и духовную объективность. Истинное, которое есть как таковое, также и существует. Поскольку в этом своем внешнем существовании оно есть непосредственно для сознания и понятие остается непосредственно в единстве со своим внешним явлением, идея не только истинна, но и *прекрасна*. Мы, таким образом, должны определить прекрасное как чувственное *явление*, чувственная видимость идеи. Ибо в красоте чувственное и вообще объективное не сохраняет в себе никакой самостоятельности, а должно отказаться от непосредственности своего *бытия*, так как это чувственное есть лишь наличное бытие, объективность понятия, и положено как некая реальность, которая воплощает понятие как находящееся в единстве с самой своей объективностью в этом его объективном наличном бытии и которая, лишь взятая таким образом, признается явлением понятия.

(а) Вследствие этого рассудку и невозможно постигнуть красоту, потому что рассудок, вместо того чтобы проникнуть до вышеуказанного единства, всегда удерживает его различия в самостоятельной раздельности, поскольку-де ведь в самом деле реальность есть нечто совершенно другое, чем идеальность, чувственное нечто совершенно другое, чем понятие, объективное нечто совершенно другое, чем субъективное, и мы не имеем права соединять такие противоположности. Таким образом, рассудок всегда застревает в конечном, одностороннем и неистинном. Прекрасное же, напротив, *бесконечно* и свободно внутри самого себя. Ибо если оно и может быть особенным и, значит, опять-таки ограниченным содержанием, то последнее все же должно являть себя в своем наличном бытии как внутри себя бесконечная целостность и как *свобода*, так как прекрасное есть всецело понятие, которое не выступает наряду со своей объективностью, ставя себя этим в односторонне конечную и абстрактную противоположность к последней, а смыкается со своей предметностью и бесконечно внутри себя благодаря этому имманентному единству и завершению. И точно так же понятие, одушевляя реальное наличное бытие, внутри которого оно находится, благодаря этому свободно в этой объективности, находится в последней у *самого* себя, ибо именно понятие не позволяет внешнему существованию в красоте следовать самостоятельно своим собственным законам, а определяет из себя свое выступающее в явлении расчленение, облик, понятийное

согласие которых с самим собою в наличном бытии понятия как раз и составляет сущность прекрасного. Сдерживающей же связью и мощью является субъективность, единство, душа, индивидуальность.

(б) Поэтому, когда мы рассматриваем прекрасное в соотношении с *субъективным* духом, оно не оказывается существующим ни для пребывающего в своей *конечности* несвободного интеллекта, ни для конечности воли.

Как конечные интеллекты мы ощущаем внутренние и внешние предметы, наблюдаем их, чувственно воспринимаем, даем им доходить до нашего созерцания, представления и даже до абстракций нашего мыслящего рассудка, который сообщает им абстрактную форму всеобщности. Конечный и несвободный характер всего этого заключается в том, что вещи предполагаются самостоятельными. Мы поэтому применяемся к вещам, предоставляем им свободу действия и порабоощаем наши представления и т. д. вере в вещи, так как мы убеждены, что правильно понимаем объекты лишь в том случае, если держимся пассивно и ограничиваем всю свою деятельность формальной стороной внимания и отрицательной стороной недопущения фантазий, предвзятых мнений и предубеждений. Принимая эту одностороннюю свободу предметов, мы непосредственно же признаем несвободу субъективного понимания. Ибо для последнего содержание *дано*, и вместо субъективного самоопределения выступает голое получение извне и восприятие существующего в том виде, как оно налично в качестве объективности. Истина согласно этой предпосылке может быть достигнута нами лишь посредством подчинения субъективности.

То же самое находит себе место, хотя и *обратным* образом, в *конечном волении*. Здесь интересы, цели и намерения находятся в *субъекте*, который хочет их выдвинуть против бытия и свойств вещей, ибо субъект может выполнять свои решения лишь постольку, поскольку он уничтожает объекты или, по крайней мере, изменяет их, перерабатывает, формирует, упраздняет их качества или заставляет их воздействовать друг на друга, заставляет, например, воду воздействовать на огонь, огонь на железо, железо на дерево и т. д. Здесь, следовательно, мы лишаем вещи их самостоятельности, так как субъект заставляет их служить себе, рассматривает их, пользуется ими как *полезными*, т. е. как предметами, имеющими свое понятие и свою цель не в себе, а в субъекте, так что их отношение и притом служебное отношение к субъективным целям и составляет их настоящую сущность. Субъект и объект поменялись ролями. Предметы сделались несвободными, субъекты — свободными.

На самом же деле в обоих отношениях *обе* стороны конечны и односторонни, и их свобода есть лишь свобода, предполагаемая мнением, мнимая свобода.

В *теоретической* области субъект конечен и несвободен из-за вещей, которые предполагаются самостоятельными. В *практической* области он несвободен вследствие односторонности, борьбы и внутреннего противоречия цели и возбужденных извне влечений и страстей, равно как вследствие противодействия объектов. Ибо разлучение и противоположность обеих сторон, предметов и субъективности, составляет в указанном отношении предпосылку и рассматривается как истинное понятие этого отношения.

Такой же конечностью и несвободой страдает *объект* в обоих отношениях. В *теоретическом* отношении его самостоятельность представляет собою лишь кажущуюся свободу, несмотря на то, что она признается предпосылкой. Ибо объективность как таковая лишь *есть*, но ее понятие как субъективное единство и субъективная всеобщность не есть внутри ее сферы *для нее*. Это понятие находится вне ее. Поэтому каждый объект, благодаря тому, что его понятие внешне ему, существует только как чистая особенность, обращен со своим многообразием во-вне и выступает как предоставленный в своих бесконечных многосторонних отношениях возникновению, изменению, насилию и гибели через других. В *практическом* отношении эта зависимость как таковая положена определенно, и сопротивление вещей воле остается относительным, так как они не имеют в себе мощи окончательной самостоятельности.

(с) Но рассмотрение объектов как прекрасных представляет собой соединение обеих точек зрения, так как оно снимает односторонность обеих касательно субъекта, равно как и касательно его предмета, и этим снимает их конечность и несвободу.

Ибо со стороны *теоретического* соотношения объект рассматривается не только как сущий, единичный предмет, который поэтому имеет свое субъективное понятие вне своей объективности и в своей особенной реальности многообразно протекает и рассеивается по самым разнообразным направлениям, становится разными внешними отношениями, но *прекрасный* предмет являет в своем существовании свое собственное понятие как реализованное, и показывает в самом себе субъективное единство и жизненность. Этим объект поворотил обратно, в направление во-вне, поворотил его в себя, уничтожил свою зависимость от другого и превратил для рассмотрения свою несвободную конечность в свободную бесконечность.

Но «я» также перестает быть по отношению к объекту лишь абстракцией подмечания, чувственного созерцания, наблюдения и разлагания отдельных созерцаний и наблюдений на абстрактные мысли. Оно становится в этом объекте конкретным в самом себе, так как оно делает единство понятия и реальности, соединение прежде разлученных, разделенных на «я» и предмет и потому абстрактных сторон в самой их сращенности тем, что есть для «я».

Что же касается *практического* отношения, то, как мы это выше показали пространнее при рассмотрении прекрасного, вожделение также отступает назад, субъект устраняет свои цели по отношению к объекту и рассматривает его как самостоятельный внутри себя, как самоцель. Этим упраздняется чисто конечное соотношение предмета, в котором он служил внешним целям как полезное средство осуществления и либо несвободно сопротивлялся выполнению этих целей, либо оказывался вынужденным принять в себя чуждую цель. Вместе с тем, несвободное отношение практического субъекта также исчезло, каждый объект, благодаря тому что он теперь не распадается на отличные друг от друга субъективные намерения и т. д., с одной стороны, и их материал и средства, с другой, не застревает в конечном отношении простого долженствования при выполнении субъективных намерений. а имеет перед собою завершено реализованное понятие и цель.

Рассмотрение прекрасного носит поэтому либеральный характер. Оно является предоставлением предметам выступать как свободные внутри себя и бесконечные, а не желанием обладать этими предметами, использовать их в качестве годных для удовлетворения конечных потребностей и намерений, так что и объект в качестве прекрасного не выступает ни как предмет, притесняемый и вынуждаемый нами, ни как предмет, против которого борются и который побеждается остальными внешними предметами.

Ибо по существу прекрасного в *прекрасном объекте* должны проявляться как понятие, его цель и душа, так и его внешняя определенность, вообще многообразие и реальность, как проистекающие из самого предмета, а не из других. Это должно быть так потому, что, как мы видели, прекрасный предмет истинен лишь как имманентное единство и согласие его понятия и его наличного бытия. Далее, так как само понятие есть конкретное, то и его реальность также являет себя всецело как полное образование, отдельные части которого также являют себя обладающими идеализованным единством и проникнутыми душой. Ибо согласие между понятием и явлением есть полнейшая проникнутость явления понятием. Поэтому внешняя форма, облик, не остается разлученным от

внешнего материала или механически напечатленным на него для достижения каких-то сторонних целей, а являет себя как согласно своему понятию имманентная реальность и выкристаллизовывающаяся из нее форма. И, наконец, сколько бы особенные стороны, части, члены прекрасного объекта ни согласовывались бы, чтобы составить идеализованное единство их понятия, и сколько бы они ни обнаруживали это единство, все же согласие должно в них открываться лишь таким образом, чтобы они по отношению друг к другу сохраняли видимость самостоятельной свободы, т. е. они не должны обладать только идеализованным единством, подобно членам *понятия как такового*, а должны повернуть к нам также и аспект самостоятельной реальности. И то и другое должно быть налицо в прекрасном объекте, в нем должны быть как положенная понятием *необходимость* в совмещении различных аспектов, так и видимость их *свободы*, как возникших для себя, *а не только для единства*. Необходимость как таковая представляет собою соотношение между сторонами, которые по своей сущности так сцеплены друг с другом, что вместе с одной непосредственно полагается и другая. Такая необходимость не должна, правда, отсутствовать в прекрасных объектах, но ей не дозволено выступать в форме самой же необходимости, а она должна прятаться за видимостью ненамеренной случайности; ибо в противном случае особенные реальные части теряют свое выгодное положение, перестают существовать также и ради своей собственной действительности и выступают лишь в качестве находящихся на службе у своего идеализованного единства, которому они остаются абстрактно подчиненными.

Благодаря этой свободе и бесконечности, которые носит в себе понятие прекрасного, их носят в себе как прекрасная объективность, так и субъективное рассмотрение этой объективности; область прекрасного исторгнута из релятивности конечных отношений и вознесена в абсолютное царство идеи и ее истины.

Вторая глава

ПРЕКРАСНОЕ В ПРИРОДЕ

Прекрасное есть идея как непосредственное единство понятия и его реальности; оно, однако, есть идея постольку, поскольку это его единство непосредственно налично в чувственной и реальной видимости.

Ближайшее наличное бытие идеи представляет собою *природа*, и первую по порядку красоту представляет собою *красота в природе*.

А. ПРЕКРАСНОЕ В ПРИРОДЕ КАК ТАКОВОЕ

1. В мире природы мы должны сразу же провести различие между несколькими способами, которыми понятие в своей реальности получает существование, чтобы быть в качестве идеи.

(а) *Во-первых*, понятие непосредственно столь погружается в объективность, что оно не обнаруживается само как субъективное идеализованное единство, а бездушно всецело переходит в чувственную материальность. Одинокое стоящие, являющиеся лишь механическими и физическими *особенные* тела носят такой характер. Какой-нибудь металл, например, сам по себе представляет собою, правда, некое многообразие механических и физических качеств, однако каждая частица этого металла обладает этими качествами в одинаковой мере. Такому телу одинаково недостает как такого рода полного расчленения, при котором каждое различие само по себе получает некое особенное материальное существование, так и отрицательного идеализованного единства этих различий, которое дает о себе знать как одушевление. Различие есть здесь лишь некое абстрактное множество этих качеств, а единство — лишь равнодушная одинаковость последних.

Таков первый способ существования понятия. Его различия не получают самостоятельного существования, и его идеализованное единство не выступает как идеализованное, вследствие чего такие отдельно стоящие тела суть в самих себе недостаточные, абстрактные существования.

(б) *Во-вторых*, предметы природы высшего порядка отпускают, напротив, различия понятия на свободу, так что каждое из них существует вне другого, само по себе. Здесь впервые сказывается истинная природа объективности. Объективность именно и есть это расхождение различий понятий, это получение ими самостоятельности. На указанной ступени понятие обнаруживает свою силу тем, что, поскольку реализует себя именно целостность его определенностей, то особенные тела, хотя каждое из них само по себе обладает самостоятельным существованием, объединяются, однако, *в одну и ту же систему*. Такой характер носит, например, солнечная система. Солнце, кометы, луна и планеты выступают, с одной стороны, как отличные друг от друга самостоятельные небесные тела; но, с другой стороны, они суть то, что они суть лишь благодаря определенному положению, занимаемому ими внутри целостной системы тел. Их специфический род движения, равно как и их физические свойства можно вывести лишь из места, занимаемого ими в этой системе. Эта связь составляет их внутреннее единство, соотносящее друг с другом эти особенные существования и удерживающее их вместе.

Понятие, однако, не останавливается на этом лишь в себе *сущем* (*an sich seyenden*) единстве самостоятельно существующих особенных тел. Ибо подобно его различиям его соотносящееся с собой единство также должно стать реальным. Единство теперь отличает себя от внеположности объективных, особенных тел, и поэтому оно на этой указанной ступени само получает наряду с внеположностью реальное, телесно самостоятельное существование. В солнечной системе, например, солнце существует как такое единство системы наряду с реальными различиями последней. Но такое существование идеализованного единства само еще носит неудовлетворительный характер, ибо, с одной стороны, оно становится реальным лишь как соотношение особенных самостоятельных тел, и с другой стороны, оно как *одно* тело системы, представляющее единство как таковое, противостоит реальным различиям. Рассматривая солнце как душу всей системы, мы не должны упускать из виду, что само оно еще обладает самостоятельным существованием вне членов, являющихся раскрытием (*Explication*) этой души. Само оно есть лишь *один* момент понятия, момент единства в *отличие* от реального обособления; вследствие этого единство остается лишь в себе (*an sich*) и поэтому абстрактным. И в самом деле, солнце по своим физическим качествам есть, правда, безусловно тождественное, светящее, световое тело как таковое, оно, однако, есть вместе с тем только абстрактное тождество, ибо свет есть простая, лишенная различий видимость внутри себя. Таким образом, мы, правда, находим, что в солнечной системе понятие стало реальным и целокупность его различий в нем развернута, так как каждое тело дает обнаруживаться *одному* лишь частному моменту. Однако также и здесь понятие все еще остается погруженным в свою реальность и не выступает наружу как ее идеальность и внутреннее для-себя-бытие. Основной формой его существования остается самостоятельная внеположность его моментов.

Но для истинного существования понятия требуется, чтобы *реально разные*, а именно реальность самостоятельных различий и столь же самостоятельно объективированного единства как такового, была бы сама возвращена в единство, требуется, стало быть, чтобы такое целое природных различий, с одной стороны, развертывало понятие как реальную внеположность своих определенностей, а с другой, полагало бы, однако, в каждом особенном его внутри себя законченную самостоятельность, как снятое, и заставило бы теперь выступить в этих различиях в качестве их всеобщего одушевления идеальность, в которой они возвратились в субъективное единство. Тогда эти различия оказываются уже не только связанными и соотносящимися друг с другом *частями, а членами*,

т. е. они теперь обладают существованием не отдельно, сами по себе, а обладают подлинным существованием лишь в своем идеализованном единстве. Только в таком органическом расчленении обитает в членах идеализованное единство понятия, которое является его носителем и имманентной душой. Понятие уже больше не остается погруженным в реальность, а возникает в ней к существованию как внутреннее тождество и всеобщность, которые составляют его сущность.

(с) Единственно только этот *третий* способ проявления природы представляет собою некую форму существования *идеи*, и идея, как существующая в таком явлении природы, есть *жизнь*. Мертвая, неорганическая природа неадекватна идее, и лишь живая, органическая природа есть некая ее действительность. Ибо в жизни налична, *во-первых*, реальность различий понятия как реальных, но в ней, *во-вторых*, налично также и отрицание этих различий как лишь реально *различенных*, так как идеализованная субъективность понятия подчиняет себе эту реальность, в ней налично, *в-третьих*, душевное как утвердительное явление, понятие в своей реальной телесности как бесконечная форма, которая настолько сильна, что в состоянии отстаивать себя как форму в своем содержании.

(α) Если мы обратимся к нашему обыденному сознанию с вопросом, в чем состоит жизнь, то мы узнаем, что оно имеет представление о теле, с одной стороны, и представление о душе, с другой. Мы приписываем телу и душе отличные характерные качества. Это *различение* между душой и телом очень важно также и для философского рассмотрения, и здесь мы его также должны принять. Однако для познания столь же важно и нужно постигнуть *единство* души и тела, которое с давних времен доставляло философскому мыслительному уразумению величайшие затруднения. Именно благодаря этому единству жизнь есть первое природное явление идеи. Мы должны поэтому понимать тождество души и тела не как простую *связь* между ними, а более глубоко. Тело и его расчленение мы именно должны рассматривать как существование систематического расчленения самого понятия, которое в лице членов живого организма дает своим определенностям некое внешнее природное существование, как это уже имело место на низшей ступени в солнечной системе. И вот внутри этого реального существования понятие поднимается также и до идеализованного единства всех этих определенностей, и это идеализованное единство и есть душа. Она представляет собою субстанциальное единство и пронизывающую всеобщность, которая столь же есть простое соотношение с собою и субъективное для-себя-бытие. В этом высшем смысле мы должны понимать единство души и тела. Они именно представляют

собою не различные предметы или явления, которые затем встречаются, а одну и ту же целостность одних и тех же определений, и подобно тому как идея вообще может быть ухвачена лишь как понятие, сущее для себя в своей реальности как понятие, причем такое понятие необходимо предполагает и различие и единство обоих, понятия и его реальности, так и жизнь может быть познана лишь как единство души и ее тела. Столь же субъективное, сколь и субстанциальное единство души внутри самого тела обнаруживается, например, как чувство. Чувство живого организма принадлежит самостоятельно не только одной лишь особенной части, а есть идеализованное простое единство самого организма, всего организма. Оно проходит через все члены, находится в сотнях и сотнях мест, находится повсюду, и все же в одном и том же организме нет многих тысяч чувствующих, а есть лишь *один* чувствующий, *один* субъект. Так как жизнь органической природы содержит в себе такое различие между реальным существованием членов и просто сущей внутри них для себя душою, и, однако, также и содержит в себе это различие как опосредствованное единство, то оно представляет собою нечто высшее, чем неорганическая природа. Ибо лишь живое есть идея и лишь идея есть истинное. В органическом существе эта истина может быть также и нарушена, поскольку тело не полностью осуществляет собою идеальность и одушевленность, как это бывает, например, при болезни. В таком случае понятие господствует не как единственная сила, а с нею делят господство другие силы. Однако такое существование является плохой, изуродованной жизнью; такое существование еще живет только потому, что несоответствие между понятием и реальностью еще не абсолютно проникает насквозь, а остается лишь относительным. Ибо, если бы уже больше совершенно не было согласия между ними, если бы телу совершенно недоставало подлинного членения, равно как и истинной идеальности этого членения, то жизнь сразу же превратилась бы в смерть, которая заставляет распасться на самостоятельные существования то, что одушевление совмещает в нераздельном единстве.

(Б) Говоря, что душа есть целостность понятия — как субъективное, внутри себя идеальное единство, а расчлененное тело есть, напротив, та же самая целостность, но как развертывание и чувственная внеположность всех частных сторон, говоря, далее, что как душа, так и тело положены в жизненном как *единство*, — говоря все это, мы, следует признаться, несомненно впадаем в противоречие. Ибо идеальное единство не только *не* есть то чувственное внеположное, в котором каждая особенность обладает самостоятельным существованием и завершенным своеобразием, но представляет собою.

напротив, прямую противоположность такой внешней реальности. А утверждение, что противоположное есть тождественное, и есть именно само противоречие. Однако кто требует, чтобы не существовало ничего такого, что носит в себе некое противоречие в виде тождества противоположностей, тот требует вместе с тем, чтобы не существовало ничего живого. Ибо сила жизни и в еще большей мере мощь духа именно и состоят в том, что они полагают, переносят и преодолевают в себе противоречие. Это полагание и разрешение противоречия между идеализованным единством и внеположностью членов и составляет непрерывный процесс жизни, а жизнь существует лишь как *процесс*. Жизненный процесс объемлет собою двоякого рода деятельность: с одной стороны, он реальным различиям всех членов и определенностей организма непрерывно сообщает чувственное существование, но, с другой стороны, если они застывают в самостоятельном обособлении и хотят отгородиться друг от друга, стать неподвижными различиями, то он в них выдвигает их всеобщую идеальность, представляющую собою их животворящее начало. Это — идеализм жизни (*Lebendigkeit*). Ибо не только философия идеалистична, а уже сама природа в качестве жизни делает фактически то же самое, что совершает в своей духовной области идеалистическая философия. Но лишь слитые воедино обе деятельности, совмещение как непрерывной реализации определенностей организма, так и полагания реально наличных определенностей идеализованными, полагания их субъективного единства, — лишь совмещение этих обеих деятельности представляет собою заверченный процесс жизни, в рассмотрение частных форм которого мы здесь не можем входить. Благодаря этому единству двоякого рода деятельности все члены организма всегда сохраняются и непрерывно вбираются обратно в животворящую их идеальность. Члены организма сразу же обнаруживают эту идеальность тем, что их живое единство им не безразлично, а, напротив, представляет собою субстанцию, в которой и через посредство которой они только и могут сохранять свою особенную индивидуальность. Это именно и составляет отличие между частью некоторого целого и членом организма. Особенности части, например, дома — отдельные камни, окна и т. д. — остаются одними и теми же, образуют ли они вместе дом или нет, им безразлично их соединение с другими, и понятие остается для них лишь некоей внешней формой, а не формой, живущей в реальных частях, чтобы возвести их в идеальность некоторого субъективного единства. Напротив, члены организма хотя также обладают внешней реальностью, все же понятие в такой мере представляет собою их собственную внутреннюю сущность, что оно не напечатлевается на них извне как лишь внешне объединяющая форма,

а составляет их единственное существование. Вследствие этого члены организма не обладают такого рода реальностью, какой обладают камни дома или планеты, луны, кометы в планетной системе, а обладают, несмотря на всю свою реальность, существованием, положенным внутри организма как идеализованное. Если, например, отрубим руку, то она потеряет свое самостоятельное существование, она не останется такой, какой она была в организме; ее восприимчивость, движения и форма, цвет и т. д. изменятся; больше того: она начнет гнить и прекратится все ее существование. Устойчивым существованием она обладает лишь в качестве члена организма; она обладает реальностью лишь как постоянно возвращаемая обратно в идеализованное единство. В этом состоит высший способ реальности в пределах живого организма; реальное, положительное всегда полагается отрицательно и идеализованно, а, между тем, эта идеальность есть вместе с тем для реального различия как раз сохранение и элемент прочного существования.

(γ) Реальность, которую приобретает идея как природная жизненность, есть поэтому *являющаяся* реальность. Явлением именно называется не что иное, как существование некоей реальности, которая, однако, не обладает бытием непосредственно в самой себе, а положена в своем существовании, вместе с тем, и отрицательно. Но процесс отрицания непосредственно внешне существующих членов не только обладает отрицательным отношением в качестве деятельности идеализации, но есть в этом отрицании, вместе с тем, утвердительно для-себя-бытие. До сих пор мы рассматривали особенное реальное в его замкнутой особенности как положительное. Но эта самостоятельность подвергается отрицанию в живом, и исключительно лишь идеализованное единство внутри телесного организма сохраняет силу утвердительно соотноситься с самим собою. Душу следует понимать как эту идеальность, утвердительную также и в своем отрицании. Поэтому если именно душа и является в теле, то это явление, вместе с тем, и утвердительно. Она, правда, дает знать о себе как о силе, противодействующей самостоятельному обособлению членов, однако, она, вместе с тем, и их строительница, так как она содержит в себе как внутреннее и идеализованное то, что внешне отчуждено в формах и членах. Таким образом, во внешнем является само это положительное внутреннее; внешнее, остающееся только внешним, было бы не чем иным, как некоторой абстракцией и односторонностью. Но в лице живого организма мы имеем некое внешнее, в котором является внутреннее, так как внешнее обнаруживает себя в самом себе как это внутреннее, представляющее собою его понятие. Этому понятию в свою очередь принадлежит реальность, в которой оно являет-

ся в качестве понятия. Но так как в объективности понятие как понятие есть соотносящаяся с собою, сущая *для себя* в своей реальности субъективность, то жизнь существует лишь как *живое*, как единичный субъект. Лишь жизнь впервые нашла эту отрицательную точку единства. Отрицательна эта точка единства потому, что субъективное для-себя-бытие может выступить только благодаря полаганию идеализованными *реальных* различий, взятых как исключительно только реальные, с чем, однако, связано, вместе с тем, субъективное единство для-себя-бытия. Подчеркивание этой стороны субъективности очень важно. Только как единичная живая субъективность жизнь впервые становится действительной.

Если мы спросим далее, чем идея жизни дает о себе знать внутри действительных живых индивидуумов, то мы должны будем ответить следующим образом. Жизнь должна, *во-первых*, быть действительной как целостность живого организма, но этот организм, *во-вторых*, оказывается не неким пребывающим, а внутри себя непрерывно продолжающимся процессом идеализирования, в котором и дает себя знать живая душа. *В-третьих*, эта целостность не определена извне и не изменчива, а формируется и совершает свой процесс из себя, и в этом процессе она всегда соотносена с собою как субъективное единство и как самоцель.

Эта свободная внутри себя самостоятельность субъективной жизненности обнаруживается преимущественно в самодвижении. Не обладающие жизнью тела неорганической природы обладают своей неизменной пространственностью, они составляют со своим местом нечто единое и связаны с ним или же движутся, когда испытывают внешнее воздействие.

Ибо их движение не исходит из них самих, и поэтому, когда оно выступает в них, оно представляется чуждым им воздействием, на которое они стремятся реагировать его устранением. И хотя движение планет и т. д. не является результатом внешнего толчка и чужеродным этим небесным телам, оно все же связано неким неизменным законом и его абстрактной необходимостью. Живое же животное в своем свободном самодвижении спонтанейно отрицает связанность с определенным местом и представляет собою непрерывное освобождение от чувственного тождества с такой определенностью. И точно так же оно в своем движении есть, хотя только и относительное упразднение абстрактного распада движения на определенные виды, на различение его орбиты, скорости и т. д. Но, еще строже говоря, животное спонтанейно обладает чувственной пространственностью в лице своего организма, и жизненность есть самодвижение внутри самой этой реальности, как, например, кровообращение, движение членов тела и т. д.

Но движение не есть единственное проявление жизни. Свободное звучание животного голоса, отсутствующее в неорганических телах, так как последние издают шумы и звуки только под воздействием чужого толчка,—это свободное звучание уже само по себе представляет собою некое более высокое выражение одушевленной субъективности. Но всего радикальнее сказывается идеализирующая деятельность в том, что, хотя живой индивидуум, с одной стороны, замыкается в себя, отгораживается от остальной реальности, он, однако, с другой стороны, делает внешний мир тем, что существует *для него*; он это делает отчасти теоретически, посредством зрения и т. д., отчасти практически, поскольку он подчиняет себе внешние вещи, пользуется ими, ассимилирует их себе в процессе питания, и, таким образом, постоянно воспроизводит себя как индивидуума в своем ином. И притом это воспроизведение самого себя совершается в окрепших организмах в определенные, отделенные друг от друга интервалы потребности, поглощения пищи и удовлетворения, насыщения.

Все это представляет собою деятельности, в которых выступает наружу в одушевленном индивидууме понятие жизни. Эта идеальность не представляет собою только *нашу* рефлекссию, а она *объективно* налична в самом живом субъекте, существование которого мы поэтому имеем право называть неким объективным индивидуализмом. Душа как такое идеализованное существование заставляет *себя* являться тем, что она постоянно низводит *исключительно только* внешнюю реальность тела на степень видимости, и, таким образом, сама выступает объективно в области тела.

2. И вот мы должны сказать, что, как чувственно объективная идея, жизнь в природе *прекрасна*, поскольку истинное, идея в ее ближайшей природной форме как жизнь, непосредственно налична в адекватной единичной действительности. Однако, вследствие того, что идея налична лишь в форме чувственной непосредственности, природно прекрасное живое существо не прекрасно *для самого себя*, равно как и не *произведено* из самого себя как прекрасное и ради прекрасного явления. Красота в природе прекрасна лишь для другого, т. е. *для нас*, для воспринимающего красоту *сознания*. Спрашивается поэтому, каким образом и благодаря чему жизненность в ее непосредственном существовании представляется нам *прекрасным*.

(а) Если станем сначала рассматривать живые существа со стороны процесса их практического порождения и самосохранения, то первым, что бросится нам в глаза, является *произвольное движение*. Последнее, рассматриваемое как движение вообще, есть не что иное, как совершенно абстрактная свобода совершающейся во времени перемены места, в которой

животное являет себя совершенно произвольным и его движение оказывается случайным. Напротив, музыка, танец, хотя также имеют в себе движение, однако это движение не только не случайно и произвольно, но закономерно в самом себе, определено конкретно и полно меры, если мы даже совершенно отвлечемся от значения, прекрасным выражением которого оно является. Если мы, далее, будем рассматривать движение животных как реализацию некоей внутренней цели, то и сама последняя, как представляющая собою возбужденное в животном влечение, носит всецело случайный характер и представляет собою совершенно ограниченную цель. А если мы пойдем дальше и будем оценивать движение как целесообразную деятельность и взаимодействие всех частей организма, то такой способ рассмотрения проистекает лишь из деятельности нашего рассудка. То же самое получится, если станем размышлять о том, как животное удовлетворяет свои потребности, питается, как оно схватывает свою пищу, поглощает, переваривает ее и вообще совершает все то, что необходимо для его самосохранения. Ибо и здесь мы имеем либо только внешнюю картину отдельных вождений и их произвольное и случайное удовлетворение (причем к этому еще присоединяется то, что внутренняя деятельность организма даже не является предметом созерцания), либо все эти деятельности и их способы проявления делаются предметом рассудка, который старается понять целесообразное в них совпадение между внутренними животными целями и реализующими их органами.

Ни чувственное созерцание единичных случайных вождений, произвольных движений и удовлетворений, ни рассудочное рассмотрение целесообразности организма не делают для нас проявления жизни животного прекрасным в природе, а *красота* состоит в явлении видимости единичного облика в ее покое и ее движении, независимо от ее целесообразности для удовлетворения потребностей, равно как и независимо от совершенно изолированной случайности самопроизвольного движения. Красота может находиться в связи только с *обликом*, так как единственно лишь последний есть то внешнее явление, в котором объективный идеализм жизненного начала (*Lebendigkeit*) делается предметом восприятия для нас как созерцающих и рассматривающих предметы чувственно. Мышление схватывает этот идеализм в его *понятии* и делает его своим предметом (*für sich*) со стороны его *всеобщности*, а рассматривание красоты делает его своим предметом со стороны его *видимой реальности*. И эта реальность есть внешний облик расчлененного организма, который представляет собою для нас столь же некое налично сущее, сколь некое *видимое*, тогда как чисто реальное многообразие особенных

членов должно быть положено в предстоящей нашему взору одушевленной целостности облика как видимость.

(b) Согласно уже разъясненному нами понятию жизни у нас получается следующее более строгое указание тех черт, которые характеризуют эту видимость: облик есть пространственное протяжение, очертание, фигурация, он отличается от других по своим формам, окраске, движению и т. д. и представляет собою многообразие этих своих отличий. Но для того чтобы организм, совмещающий эти различия, сказался как одушевленный, непременно должно обнаружиться, что его истинное существование не состоит в этом *многообразии* и его формах. Это происходит таким образом, что различные части, существующие для нас как чувственные, вместе с тем смыкаются в одно целое и благодаря этому выступают как члены некоего *индивидуума*, который представляет собою нечто единое, единицу, и обладает этими особенностями, хотя и отличными друг от друга, но вместе с тем и согласующимися между собою.

(α) Но это единство должно, *во-первых*, представляться *неизмеренным* тождеством различий и поэтому не должно проявляться как абстрактная целесообразность. Части не должны ни стать предметом созерцания только как средства к некоторой определенной цели, занимающие по отношению к ней служебное положение, ни терять своего отличия друг от друга по своему строению и виду.

(β) *Во-вторых*, члены живого организма получают, напротив, для созерцания видимость *случайности*, т. е. вместе с одним членом не дана также и определенность другого. Ни один из них не получает тот или другой вид только потому, что другой имеет такой же вид, как это, например, происходит в случаях единообразия как такового. Там, где имеется единообразие, та или другая, какая-то абстрактная определенность определяет вид, величину и т. д. всех частей. Окна, например, в здании или, по крайней мере, те окна, которые находятся в одном ряду, имеют одинаковую величину, точно так же солдаты регулярной армии одного и того же полка обыкновенно одеты в одинаковые мундиры. Здесь различные части одежды, их форма, цвет и т. д., не являются случайными по отношению друг к другу, а одна часть одежды имеет свою определенную форму вследствие того, что другая часть имеет ту же форму. Здесь не получают должного места ни различие форм, ни их самостоятельное своеобразие. В органически живом индивидууме дело обстоит совершенно иначе. Здесь каждая часть отлична от другой, нос от лба, рот от щек, грудь от шеи, руки от ног и т. д. Так как каждый член не имеет вида другого, а имеет только ему принадлежащую форму, которая не абсолютно определяется каким-нибудь другим членом, то члены пред-

ставляются самостоятельными внутри себя и благодаря этому свободными и случайными по отношению друг к другу. Ибо материальная связь не затрагивает их формы как таковой.

(γ) Но, *в-третьих*, в этой самостоятельности созерцанию все же должна быть видна некоторая внутренняя связь, хотя единство не должно быть внешним, пространственным, временным и количественным, как в случаях единообразия, а должна вместо того чтобы погашать своеобразные особенности, скорее вызывать и сохранять их. Это тождество не присутствует для созерцания чувственно и непосредственно, подобно различиям между членами, и остается поэтому скрытой, *внутренней* необходимостью и согласованностью членов и их вида. Но в качестве *только* внутренней, а не также и внешне видимой необходимости, она могла бы быть постигнута только мышлением и была бы совершенно недоступна созерцанию. Однако в таком случае этого единства не было бы в зримой красоте, и созерцание в живом существе не видело бы перед собою идеи, как реально являющейся. Единство поэтому должно выступать также и во-вне, хотя оно, как представляющее собою лишь идеализованно одушевляющее начало, не может быть исключительно только чувственным и пространственным. Оно обнаруживается в индивидууме как всеобщая идеальность его членов, которая составляет опору и носящую основу (subjektum) живого субъекта. Это объективное единство выступает в органической жизни как чувство. В чувстве и его выражении душа являет себя *душой*. Ибо для него простое существование членов тела рядом друг с другом не есть истина, и для его субъективной идеальности не существует множества пространственных форм. Оно, правда, предполагает наличие многообразия, отличительного, своеобразного образования и формирования органического расчленения частей; однако, когда в них выступает чувствующая душа и ее выражение, вездесущее внутреннее единство оказывается как раз упразднением чисто реальных самостоятельных частей, которые теперь уже больше не открывают нам только самих себя, а изображают то, что одушевляет их, чувствующую душу.

(с) Но сначала по себе эмоциональное выражение душевного не дает нам ни вида необходимой принадлежности особенных членов тела, ни созерцания необходимого тождества *реального* расчленения и *субъективного* единства чувства как такового.

(α) Однако, если облик как облик все же заставляет выступить перед нами это внутреннее согласие между членами тела и необходимость этого согласия, то это, может быть, происходит оттого, что указанная связь для нас *привычна*, что мы привыкли видеть существование рядом таких членов, благодаря чему создается некий определенный тип и повторные

иллюстрации такого типа. Однако сама привычка есть в свою очередь лишь чисто *субъективная необходимость*. Руководясь этим мерилom, мы можем, например, находить животных безобразными только потому, что они являют нам организм, не совпадающий с нашим обычным опытом или противоречащий ему. Мы называем поэтому животные организмы странными, поскольку способ соединения их органов отступает от того способа соединения, который нам уже часто приходилось видеть и который поэтому более привычен для нас. Мы называем, например, странными рыб, непропорционально большое туловище которых кончается коротким хвостом и у которых глаза помещены на одной стороне. По отношению к растениям мы больше привыкли к многообразным отступлениям, хотя нам может показаться удивительным, например, кактус с его иглами и более прямолинейным образованием его углaстых отростков. Человек, обладающий многосторонним естественнoисторическим образованием и многими сведениями в этой области будет самым точным образом знать все отдельные части организма и будет вместе с тем хорошо помнить многочисленные типы строения этих частей и их связь друг с другом, так что ему редко встретится непривычное.

(β) Более глубокое проникновение в это соотношение частей может затем снабдить нас таким знанием и сноровкой, которые сделают нас способными по одному взятому *отдельно* члену тотчас же указать *всю* форму, которой он необходимо должен принадлежать. Так, например, Кювье был знаменит в этом отношении, так как он по виду одной отдельной кости, будь это кость ископаемого или не ископаемого, мог установить, какому животному виду принадлежит та особь, которая обладала этой костью. Здесь перед нами *ex ungue leonem* (по когтям узнаем льва) в собственном смысле слова: по когтям, по бедренной кости заключают о характере зубов и, наоборот, по последним заключают о форме подвздошной кости или форме спинного позвонка. Однако при таком способе рассмотрения познание типа уже не остается делом чисто привычки, а к последней присоединяются, как главная руководящая нить, размышления и отдельные определения мысли. Кювье, например, при его констатациях имеет перед своим умственным взором некую содержательную определенность и всегда встречающееся специфическое свойство, которое проявляется в качестве единства во всех особенных, отличных друг от друга частях и потому может быть снова узнано в них. Такой определенностью, например, является свойство плотоядности, которое затем образует закон организации всех частей. Плотоядное животное нуждается, например, в других зубах, скуловой кости и т. д.; так как оно выходит на добычу и должно схватывать ее, то не может

обойтись копытами, а нуждается в когтях. Здесь, следовательно, единая определенность является руководящей нитью, по которой устанавливают необходимую форму и связь всех членов. К таким всеобщим определенностям переходит также и обыденное представление; так, например, оно руководится тем, что лев, орел обладают большой силой и т. д. Такой способ рассмотрения, взятый именно как способ *рассмотрения*, мы, несомненно, можем назвать *прекрасным* и остроумным, так как он знакомит нас с неким единством устройства тела во всех его формах, причем это единство не повторяется однообразно, а оставляет вместе с тем членам их полную отличность друг от друга. Однако в этом способе рассмотрения преобладающим является не *созерцание*, а некая всеобщая руководящая *мысль*. Мы поэтому не скажем, что относимся к предмету, как к *прекрасному*, а назовем *прекрасным* сам способ рассмотрения как субъективное размышление. И если присмотримся ближе, то мы найдем, что эти размышления исходят из руководящего принципа отдельной ограниченной стороны, а именно, из характера питания животного, например, из определения плотоядности, травоядности и т. д. Но с помощью такой определенности не достигается созерцание вышеуказанной связи целого, понятия, самой души.

(γ) Если поэтому мы желаем осознать в указанной сфере внутреннее целостное единство жизни, то мы сможем достигнуть этого лишь с помощью мышления и постижения; ибо в мире природы душа *как таковая* еще не может сделать себя познаваемой, так как субъективное единство в его идеальности еще не получило существования для самого себя. Но когда мы схватываем посредством мышления природу души согласно ее понятию, у нас получают два аспекта, под которыми мы можем рассматривать ее: мы созерцаем одушевленный облик и мыслим понятие души как души. Но этого двоякого схватывания природы души не должно быть в созерцании прекрасного; предмет не должен ни предноситься нашему умственному взору как мысль, ни представлять собой в качестве того, чем интересуется мысль, нечто отличное от созерцания или противоположное ему. Не остается поэтому ничего другого, кроме как то, что предмет наличен вообще для *внешнего чувства*, и, таким образом, мы получаем в качестве подлинного способа рассмотрения прекрасного в природе *чувственно осмысленное* (sinnvolle) созерцание природной формы: «Sinn» есть именно то чудесное слово, которое само употребляется в двух противоположных значениях. Оно обозначает, во-первых, органы непосредственного восприятия. Но мы, кроме того, называем «Sinn» значение, мысль, всеобщие вещи. Таким образом, Sinn соотносится, с одной стороны, с непосредственно внешним существованием

и с внутренней сущностью этого существования — с другой. Чувственно осмысленное рассмотрение не *отделяет* друг от друга этих двух сторон, а, идя в одном направлении, оно содержит в себе также и противоположное направление и схватывает в чувственном непосредственном созерцании одновременно также и сущность и понятие. Но так как чувственно осмысленное созерцание как раз носит в себе эти определения в еще нераздельном единстве, то оно не вводит в сознание понятия как такового, не идет дальше предчувствия его. Когда мы, например, устанавливаем как факт существование трех царств природы — царства минералов, царства растений и царства животных, — то мы чувствуем в этих последовательных ступенях некую внутреннюю необходимость, некое согласное с понятием расчленение и не довольствуемся только представлением о внешней целесообразности. И в разнообразии форм в рамках этих царств вдумчивое (*sinnige*) созерцание смутно чувствует духовную шкалу, согласное с разумом движение вперед как в различных горных формациях, так и в последовательных рядах видов растений и животных. Сходно с этим мы созерцаем также и отдельный животный организм, скажем, например, данное насекомое с его расчленением на голову, грудь, брюшную полость и оконечности как некое разумное внутри себя расчленение. И точно так же мы находим соразмерность понятию в пяти внешних чувствах, хотя сначала они могут казаться некоторым случайным множеством. Такой характер носит гётевское созерцание и разъяснение внутренней разумности природы и ее явлений. С великой интуитивной силой он наивно приступал к чувственному рассмотрению предметов и вместе с тем он полностью чувствовал их согласную с разумом связь. Историю также можно постигать и излагать таким образом, чтобы сквозь отдельные события и отдельные лица тайно просвечивало их существенное значение и необходимая связь.

3. Таким образом, мы должны были бы, пожалуй, вообще называть прекрасной природу как чувственное воплощение конкретного понятия и идеи. Она именно прекрасна, поскольку при созерцании соразмерных понятию ликов природы мы смутно чувствуем существование такого соответствия и поскольку при чувственном рассмотрении взору открывается внутренняя необходимость и связь расчленения целого. Дальше этого смутного предчувствия понятия созерцание природы как прекрасной нас не ведет. Но в таком случае это восприятие (*Anfassen*), для которого части, хотя они и представляются происшедшими свободно и независимо, все же делают видимой свою согласованность друг с другом в форме, очертаниях, движении и т. д. — это восприятие остается лишь *неопределенным и абстрактным*. Внутреннее единство *остает-*

ся внутренним, оно выступает наружу для созерцания в конкретно идеализованной форме, и рассмотрение довольствуется всеобщностью некоей необходимой одушевляющей согласованности вообще.

(а) Теперь, стало быть, у нас осталась в качестве красоты природы ближайшим образом лишь одушевленная внутри себя связь, обнаруживающаяся в соразмерной понятию определенности природных формаций. С этой связью непосредственно тождественна материя, форма непосредственно имманентна материи как ее истинная сущность и образующая сила. Это дает нам всеобщее определение красоты на этой ступени. Так, например, нас восхищает природный кристалл своей правильной формой, которая порождается не внешним механическим воздействием, а внутренним собственным определением и свободной силой, порождается свободно самим же предметом. Ибо хотя внешняя последнему деятельность тоже могла бы как таковая быть свободной, однако в кристаллах формирующая деятельность есть не чужеродная объекту, а деятельная форма, принадлежащая этому кристаллу по его собственной природе. Здесь свободная сила самой материи формирует себя посредством имманентной деятельности, а не пассивно получает свою определенность извне. И, таким образом, материя свободна в своей реализованной форме как являющейся ее собственной формой, остается у себя самой. Еще более высоким, более конкретным образом обнаруживается сходная деятельность имманентной формы в живом организме и его очертаниях в виде членов и, главным образом, в движении и выражении эмоций. Ибо здесь живо выступает и бросается в глаза сама внутренняя активность.

(b) Однако даже при этой неопределенности красоты в природе как внутреннего одушевления мы все же проводим:

(а) существенные различия как со стороны нашего представления о жизни и предчувствия ее истинного понятия, так и со стороны обычного типа соответствующего понятию явления этой жизни. Исходя из этих различий, мы называем животных прекрасными или безобразными. Так, например, ленивец, животное, которое тащится с трудом и весь наружный вид которого показывает неспособность к быстрому движению и живой деятельности, не нравится нам вследствие этой сонливой инертности. Ибо деятельность, подвижность свидетельствуют о высшей идеальности жизни. Точно так же мы не можем находить красивыми амфибий, некоторые виды рыб, крокодилов, жаб, очень многие виды насекомых и т. д., но в особенности кажутся нам некрасивыми, хотя и бросаются нам в глаза, гибридные животные, образующие переход от одной определенной формы к другой и объединяющие в себе в смешанном виде внешние черты того и другого. Так, напри-

мер, мы находим некрасивым утконоса, представляющего собой помесь птицы и четвероногого животного. И это может нам сначала казаться прочной привычкой, так как мы удержали в своем представлении твердый определенный тип животного. Но в этой привычке не остается без влияния также и смутное чувство, что черты строения тела, например, птицы, находятся в необходимой связи друг с другом, и по своему существу это строение тела не может принять в себя формы, принадлежащие другим родам живых существ, не образуя этим гибридных созданий. Такие смешения оказываются поэтому странными и противоречивыми. Области живой красоты в природе не принадлежат ни односторонняя ограниченность организации, кажущейся дефектной и незначительной и указывающей лишь на внешне ограниченные потребности, ни такие смешения и переходы, которые, хотя они внутри себя не столь односторонни, все же не в состоянии сохранять определенностей различий.

(β) В другом смысле мы даже говорим о красоте природы, когда не имеем перед собою органических живых существ, как, например, при созерцании ландшафта. Здесь нет органического расчленения частей, как определенного понятием и достигающего животворного, идеализованного единства, а здесь перед нами, с одной стороны, лишь богатое многообразие предметов и внешняя связь различных, органических или неорганических, формаций: контуры гор, изгибы рек, группы деревьев, хижины, дома, города, дворцы, дороги, корабли, небо и море, долины и пропасти. С другой стороны, внутри этого различия выступает интересующая нас, приятная нам или импонирующая согласованность.

(γ) Наконец, своеобразный характер получает красота в природе благодаря тому, что эта красота вызывает в нас душевные настроения и созвучна с ними. Такой характер получает, например, тишина лунной ночи, покой долины, через которую извилисто протекает ручей, возвышенность неизмеримого волнующегося моря, спокойное величие звездного неба. Значение здесь уже не принадлежит больше предметам как таковым, а его следует искать в пробужденном в нас душевном настроении. Точно так же мы называем животных красивыми, если они обнаруживают душевное выражение, созвучное человеческим свойствам, например, смелость, силу, хитрость, благодущие и т. п. Это — выражение, которое, с одной стороны, несомненно свойственно предметам и изображает некоторую сторону животной жизни, но, с другой стороны, находится в связи с нашим представлением и нашим собственным душевным настроением.

(с) Но хотя и животная жизнь, как представляющая собою вершину красоты в природе, уже выражает одушевляю-

щее начало, однако всякая животная жизнь все же насквозь ограничена и связана с совершенно определенными качествами. Ее круг существования узок, и над ее интересами господствует естественная нужда в пище, половое влечение и т. д. Ее душевная жизнь, представляющая собою то внутреннее, что получает выражение в ее облике, бедна, абстрактна, бессодержательна. Кроме того, это внутреннее не проявляется как *внутреннее*: принадлежащее царству природы живое существо не открывает своей души самому себе, ибо принадлежность к царству природы, состоит именно в том, что душа принадлежащего этому царству остается лишь внутренней, т. е. не проявляет себя как идеализованное. Душа животного, как мы уже вкратце указали, не есть *для самой себя* это идеализованное единство; если бы она была *для себя*, то она *проявлялась бы* в этом для-себя-бытии также и для других. Лишь сознательное «я» есть впервые простое идеализованное, которое в качестве идеализованного само для себя знает о себе как об этом простом единстве и сообщает себе поэтому некую реальность, которая сама носит не исключительно только внешне чувственный и телесный, а идеализованный характер. Здесь впервые реальность обладает формой самого понятия, понятие предстает себе, имеет *себя* своей объективностью и есть для себя в последней. Напротив, животная жизнь есть лишь *в себе* (an sich) это единство, в котором реальность как телесность имеет другую форму, чем идеальное единство души. Сознательное же «я» есть само *для себя* это единство, стороны которого имеют своей стихией одинаковую идеальность. Как таковое сознательное сращение проявляется «я» также и для других. Животное же позволяет нам путем созерцания его вида лишь предчувствовать существование в нем души, ибо и само оно обладает пока что лишь смутной видимостью души, как дуновением, паром, распространяющимся по целому, приводящим к единству члены тела и открывающим нам во всей повадке первый зачаток особенного характера. В этом заключается первый недостаток прекрасного в природе, если даже будем рассматривать его в его высших формах, и этот недостаток приведет нас к сознанию необходимости *идеала как прекрасного в искусстве*. Но прежде чем перейти к идеалу, мы должны еще рассмотреть *два* определения, являющиеся ближайшими последствиями указанного недостатка всякой красоты в природе.

Мы сказали, что душа является нам в образе животного лишь помутненной, является нам лишь как связь организма, точка единства одушевления, которому недостает содержательного наполнения. Здесь выступает наружу лишь неопределенная и совершенно ограниченная душевность. Это абстрактное явление мы должны рассмотреть вкратце самостоятельно.

В. ВНЕШНЯЯ КРАСОТА АБСТРАКТНОЙ ФОРМЫ КАК ПРАВИЛЬНОСТЬ, СИММЕТРИЯ, ЗАКОНОМЕРНОСТЬ, ГАРМОНИЯ, И КРАСОТА КАК АБСТРАКТНОЕ ЕДИНСТВО ЧУВСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

Имеется в природе некая внешняя реальность, которая, хотя и определена в качестве внешней реальности, но внутреннее содержание которой может достигнуть лишь неопределенности и абстрактности, вместо того чтобы в качестве единства души дойти до конкретно внутренней жизни. Вследствие этого указания внутренняя жизнь не получает адекватного ей существования, не получает существования как для себя внутренняя в идеализованной форме и как идеализованное содержание, а выступает как внешне определяющее единство во внешне реальном. Конкретное единство внутреннего состояло бы в том, что, с одной стороны, начало душевной жизни (*die Seelenhaftigkeit*) было бы содержательно внутри себя и для самого себя и, с другой — проникало бы внешнюю реальность этим своим внутренним характером и, следовательно, сделало бы реальный облик открытым проявлением внутреннего. Но на этой ступени до такого конкретного единства красота еще не дошла, а ей еще предстоит достигнуть его в качестве идеала. Поэтому конкретное единство не может еще принять облик, а может быть лишь анализировано, т. е. может рассматриваться *отдельно* и изолированно по каждой из тех *отличных* друг от друга сторон, которые содержатся в единстве. Таким образом, сначала образующая *форма* и *чувственная внешняя реальность* как отличные выпадают друг из друга, и мы получаем две подлежащие здесь нашему рассмотрению различные стороны. Но вследствие этой разлученности, с одной стороны, и вследствие абстрактности этих сторон — с другой, само внутреннее единство оказывается для внешней реальности внешним единством и выступает поэтому в самом внешнем не как просто имманентная форма целостного внутреннего понятия, а как внешне господствующая идеальность и определенность.

Вот те точки зрения, более подробным рассмотрением которых мы теперь займемся.

Первое, чего нам придется коснуться в этом отношении, есть:

1. Красота абстрактной формы

Форма красоты природы в качестве абстрактной есть, с одной стороны, определенная и вследствие этого ограниченная форма, и, с другой — в ней содержится некое единство и абстрактное соотношение с собою. Но, строже говоря, она регулирует внешне многообразное согласно этой своей определенности и единству, причем, однако, указанное единство не ста-

новится имманентной внутренней жизнью и одушевляющим обликом, а остается внешней определенностью и единством во внешнем. Этот вид формы есть то, что называют правильностью, симметрией, называют, далее, закономерностью и, наконец, гармонией.

а) Правильность

Правильность (α) как таковая есть вообще одинаковость во внешнем и, точнее говоря, одинаковое повторение одной и той же определенной фигуры (Gestalt), которая дает нам определяющее единство для формы предметов. Вследствие своей примитивной (ersten) абстрактности такое единство дальше всего отстоит от разумной целостности конкретного понятия, ввиду чего его красота делается красотой абстрактной рассудочности, ибо рассудок имеет своим принципом абстрактную, не определенную в самой себе одинаковость и тождество. Так, например, из линий самой правильной является прямая, потому что она обладает лишь одним, всегда остающимся абстрактно одинаковым направлением. Точно так же куб есть вполне правильное тело. У него со всех сторон одинаковые по величине поверхности, одинаковые линии и углы, причем последние в качестве прямых углов не могут изменяться по своей величине, подобно тупым или острым углам.

С правильностью связана (β) *симметрия*. Форма именно не останавливается на вышеуказанной самой крайней абстракции, на одинаковости в определенности. К одинаковому присоединяется неодинаковое, и в пустое тождество, прерывая его, вступает различие. Благодаря этому появляется *симметрия*. Она состоит в том, что некая абстрактно одинаковая форма не исключительно только повторяет сама себя, а приводится в связь с некоторой другой формой того же вида, которая, рассматриваемая сама по себе, есть также определенная, одинаковая с собою форма, но, сравниваемая с первой формой, оказывается неодинаковой с нею. Благодаря этому соединению должна получиться новая уже более определенная и внутри себя более многообразная одинаковость и единство. Если, например, на одной стороне дома имеются три окна одинаковой величины на одинаковом расстоянии друг от друга, а затем следуют три или четыре окна более высокие по сравнению с первыми и находящиеся на большем или меньшем расстоянии друг от друга и, наконец, снова три окна одинаковые с первыми тремя окнами по величине и расстояниям друг от друга, то перед нами симметрическое расположение. Простое однообразное повторение одной и той же определенности еще не составляет симметрии. Симметрия требует также и осуществления различия в величине, положении, форме, цвете, звуке и прочих определениях, которые мы, од-

нако, должны в свою очередь соединять одинаковым образом. Только одинаковое соединение неодинаковых друг с другом определенностей дает симметрию.

Обе формы, правильность и симметрия, в качестве чисто внешнего единства и порядка преимущественно представляют *определенность величины*. Ибо определенность, положенная как внешняя, а не как вполне имманентная, есть, вообще, количественная определенность. Качество же, напротив, делает некоторую определенную вещь тем, что она есть, так что с изменением ее качественной определенности она становится совершенно другой вещью. Но величина и ее значение как изменение исключительно только величины представляет собою определенность, безразличную для качественного, если она не сказывается как мера. Мера, именно, представляет собою количество, которое в свою очередь само становится тем, что определяет качество, так что определенное качество оказывается связанным с количественной определенностью. Правильность и симметрия ограничиваются главным образом определениями величины и их единообразием и порядком в неодинаковом.

Если мы спросим, далее, где именно получит себе настоящее место это упорядочивание величин, то мы найдем, что правильность и симметричность размера и формы встречаются как в органических, так и неорганических образованиях. Наш собственный организм, например, отчасти, по крайней мере, правилен и симметричен. У нас два глаза, две руки, две ноги. одинаковые подвздошные кости, одинаковые плечевые кости и т. д. О других частях нашего тела мы, напротив, знаем, что они не единообразны; таковы, например, сердце, легкие, печень, кишки, и т. д. Здесь возникает вопрос, отчего зависит это различие между частями нашего тела? В ответ следует указать, что та сторона, в которой проявляется правильность в величине, форме, положении и т. д., есть вместе с тем та сторона в организме, которая носит внешний характер как таковой. Единообразная и симметричная определенность выступает именно согласно понятию предмета там, где объективное соответственно своему определению есть внешнее самому себе и не обнаруживает субъективного одушевления. Реальность, не идущая дальше этого внешнего характера, достается на долю указанному абстрактному внешнему единству. В сфере же одушевленной жизни, а тем паче в еще высшей сфере свободной духовности, голая правильность отступает на задний план, уступает место живому субъективному единству. Хотя вся природа вообще представляет собою по сравнению с духом внешнее самому себе существование, однако и в ней правильность преобладает лишь там, где остается господствующим внешний характер как таковой.

(α) Обозревая вкратце основные ступени, мы увидим, если входить в подробности, что, например, минералы, кристаллы, как представляющие собою неодушевленные образования, имеют своей основной формой правильность и симметрию. Их фигурация (*Gestalt*), правда, как мы уже заметили, имманентна им, а не определена только внешними воздействиями; свойственная им согласно их природе форма вырабатывалась путем скрытой деятельности их внутренний и внешний строй. Однако эта деятельность еще не есть целостная деятельность конкретного, идеализирующего понятия, полагающего существование самостоятельных частей как отрицательное существование и благодаря этому одушевляющего их, как это, например, имеет место в животной жизни. В минералах же и кристаллах единство и определенность формы остаются в абстрактно-рассудочной односторонности и доходят поэтому как единство во внешнем самому себе лишь до голой правильности и симметрии, до форм, в которых действуют как определяющие лишь абстракции.

(β) *Растение*, далее, стоит уже выше кристалла. Оно уже доходит в своем развитии до зачатков расчленения, и, непрерывно деятельно питаясь, оно пожирает материальное. Но и растение также еще не обладает одушевленной жизнью в настоящем смысле, ибо, хотя оно и органически расчленено, его деятельность, однако, всегда направлена во-вне, на ассимиляцию внешнего материала. Оно прочно укоренено в почве, не обладает самостоятельным движением и неспособно менять своего места, оно постоянно растет, и его непрерывная ассимиляция, непрерывное питание представляют собою не спокойное сохранение целостности законченного внутри себя организма, а некоторое постоянное все новое и новое порождение, расширение себя в направлении к внешней среде. Животное, правда, тоже растет; оно, однако, останавливается на определенном размере, и процесс его дальнейшего самовоспроизведения представляет собою самосохранение одного и того же индивидуума. Растение же, напротив, растет беспрестанно, лишь с его смертью останавливается увеличение числа его ветвей, листьев и т. д. И то, что оно порождает в процессе этого роста, всегда представляет собою некоторый новый экземпляр того же самого целого организма. Ибо каждая ветвь есть новое растение, а не как в животном организме, лишь отдельный его член. При этом постоянном размножении самого себя, постоянном порождении многих растительных индивидуумов, растению недостает одушевленной субъективности и ее идеализованного единства ощущения. И вообще, несмотря на то, что оно поглощает пищу внутрь, деятельно ассимилирует в себе эту пищу и определяет себя из себя всегда через посредство своего освобождающегося деятельного в материальной

области понятия, оно тем не менее по всему своему способу существования и своим жизненным процессам никогда не в состоянии освободиться от присущего ему характера внешности, остается лишенным субъективной самостоятельности и единства, и его самосохранение непрерывно направлено в сторону внешнего роста. Этот характер, это непрерывное выпячивание себя за свои пределы, во-вне, и делает правильность и симметрию как единство во внешнем самом себе главным моментом структуры растения. Хотя здесь правильность уже больше не господствует так строго, как в ископаемых, и не проявляется больше в форме столь абстрактных линий и углов, однако, она остается преобладающей. Ствол большей частью поднимается прямолинейно, кольца высших растений круглы, листья приближаются к кристаллическим формам, и цветки, по числу их лепестков, положению, форме несут по своему основному типу печать правильной и симметричной определенности.

(γ) Наконец, в *животном* организме появляется как существенное отличие двойственный способ формирования членов. Ибо в животном теле, главным образом на высших его ступенях, организм представляет собою то организм, носящий более внутренний характер и замкнутый в себе, соотносящийся с собою, организм, который подобно шару как бы возвращается в себя, то внешний организм как внешний процесс и как процесс, направленный на внешнее. Более благородные органы суть внутренние: печень, сердце, легкие и т. д., с которыми связана жизнь как таковая. Они не являются исключительно только правильными. Напротив, в членах, которые находятся в постоянной связи с внешним миром, господствует также и в животном организме симметричное расположение. Сюда принадлежат члены и органы как теоретического, так и практического, направленного во-вне интереса. Чисто теоретический процесс совершают органы зрения и слуха; видимое, слышимое нами мы оставляем таким, каково оно есть. Напротив, органы обоняния и вкуса являются уже начальной стадией практического отношения. Ибо можно обонять лишь то, что мы уже начинаем поглощать, а вкушать мы можем лишь тогда, когда разрушаем вкушаемое. Правда, у нас только один нос; однако он разделен на две ноздри, и в этих своих половинах он образован совершенно правильно. Точно так же обстоит дело с губами, зубами и т. д. Но совершенно правильными по своему положению, форме и т. д. являются глаза, уши и члены, предназначенные для перемены места, схватывания и практического изменения внешних предметов — ноги и руки.

Стало быть, правильность имеет свои соответствующие понятию права также и в органическом теле, но она проявля-

ется лишь в членах, представляющих собою орудия организма в его непосредственном отношении к внешнему миру, а не в тех членах, которые осуществляют соотношение организма с самим собою как возвращающуюся в себя субъективность жизни.

Таковы главные определения правильных и симметричных форм и их оформляющего преобладания в явлениях природы.

Но от этой более абстрактной формы мы должны отличать:

в) Законосообразность

поскольку она уже находится на высшей ступени и представляет собою переход к свободе живых существ, к свободе как природной, так и духовной жизни. Взятая сама по себе законосообразность, правда, еще не представляет собою субъективного целостного единства и свободы, но все-таки уже представляет собою некую *целостность существенных* различий, которые не только выступают как *различия* и противоположности, но обнаруживают в своей целостности *единство* и связь. Такое законосообразное единство и его господство, хотя оно пока что еще проявляется в области количества, не может быть сведено, как правильность и симметрия, к внешним самим себе и лишь исчислимым различиям голый величины, а уже дает доступ некоторому *качественному* отношению между различными сторонами. Вследствие этого в их соотношении не оказывается ни абстрактного повторения одной и той же определенности, ни равномерной смены одинакового и неодинакового, а лишь обнаруживается одновременное совмещение существенно различных сторон. Когда же мы видим совмещение этих различий в их полноте, это доставляет нам удовлетворение. Разумность этого удовлетворения заключается в том, что внешним чувствам доставляет удовлетворение лишь целостность, и притом требуемая сущностью предмета целостность различий. Однако и здесь связь остается только как скрытое звено, которое для созерцания является отчасти делом привычки, отчасти же делом более глубокого предчувствия.

Что же касается более определенного перехода от правильности к законосообразности, то его легко пояснить несколькими примерами. Параллельные линии одинаковой величины абстрактно правильны. Дальнейшим шагом является, напротив, одно лишь равенство отношений между неравными величинами, как, например, в подобных треугольниках: наклон углов, отношение между линиями — одни и те же, но количества различны. Точно так же и круг не отличается правильностью прямой линии; однако он тоже стоит под

определением абстрактного равенства, ибо все радиусы обла- дают одинаковой длиной. Круг представляет собою поэтому еще малоинтересную кривую линию. Напротив, *эллипс* и *парабола* уже меньше обнаруживают правильность, и их мож- но познать только из их закона. Так, например, радиусы- векторы эллипса неравны, но закономерны, и точно так же большая и малая оси существенно отличаются друг от друга, и фокусы не находятся в центре, как в круге. Здесь, стало быть, уже обнаруживаются качественные различия, имеющие свое основание в законе этой линии, различия, связь между которыми составляет закон этой линии. Но если мы разделим эллипс по большой и малой оси, то мы все же получим че- тыре равных куска; в целом, следовательно, и здесь еще господствует правильность. Более высокой свободой при внутренней законосообразности отличается яйцевидная линия. Она закономерна, и, однако, до сих пор не могли математи- чески найти и вычислить ее закона. Она не эллипс, она наверху иначе изогнута, чем внизу. Однако и эта более сво- бодная линия в царстве природы все еще дает две равные половины, когда мы ее делим по большой оси.

Последнее устранение исключительно правильного при сохранении законосообразности мы находим в линиях, кото- рые похожи на яйцевидную линию, но в которых вместе с тем, когда мы делим их по большой оси, у нас получаются неравные половинки, так как одна сторона не повторяется на другой, а извивается иначе. Такого рода линией является так называемая волнообразная линия, которую Готарт назвал линией красоты. Так, например, линии руки на одной стороне поднимаются иначе, чем на другой. Здесь мы видим законо- сообразность без голый правильности. Такого рода очень мно- гообразная законосообразность определяет формы высших живых организмов.

Законосообразность, таким образом, есть то субстанци- альное, которое устанавливает различия и их единство, но которое, с одной стороны, будучи само абстрактным, *лишь* господствует и не позволяет индивидуальности каким бы то ни было образом свободно проявлять себя, и, с другой — само тоже еще лишено высшей свободы, характеризующей субъек- тивности, вследствие чего еще не в состоянии открывать нам свойственные последней одушевление и идеальность.

Поэтому выше простой законосообразности стоит на этой ступени:

с) Гармония

Гармония есть именно соотношение качественных разли- чий и притом совокупности таких различий, как она нахо- дит свое основание в сущности самой вещи. Это соотношение

выходит за пределы законосообразности, поскольку последняя имеет в себе аспект правильности, и всецело отходит от равенства и повторения. Но вместе с тем качественно разные проявляются не только как различия и их противоположность и противоречие, а как согласующееся единство, которое хотя и выдвинуло наружу все принадлежащие ему моменты, все же содержит их в себе, представляя собою единое внутри себя целое. Эта их согласованность есть гармония. Она состоит, с одной стороны, в целокупности существенных аспектов, равно как, с другой — в разрешенности голого противоположения последних друг к другу, благодаря чему их сопринадлежность и внутренняя связь проявляются как их единство. В этом смысле говорят о гармонии формы, цветов, звуков и т. д. Так, например, синее, желтое, зеленое и красное представляют собой проистекающие из сущности самого цвета необходимые цветовые различия. В лице их мы имеем не только, как в симметрии, неодинаковое, которое сообразно определенному правилу соединяется во внешнее единство, а прямые противоположности, как, например, желтое и зеленое, и их нейтрализация и конкретное единство. Красота их гармонии заключается в том, что избегается их яркое различие и противоположность, которую как таковую следует затушевывать, так что в самих же различных цветах обнаруживается их согласие. Они требуют друг друга именно потому, что цвет не односторонен, а представляет собою существенную целостность. Требование, предъявляемое этой целокупности, может идти так далеко, что, как говорит Гёте, глаз, хотя и имеет перед собою в качестве объекта только один цвет, видит, однако, субъективно также и другие. В области музыкальных звуков, например, тоника, медианта и доминанта представляют собою такие именно существенные звуковые различия, которые, объединенные в одно целое, согласуются в их различии. Так же обстоит дело с гармонией фигур, их положением, покоем, движением и т. д. Никакое различие не должно здесь выпячиваться односторонне, самостоятельно, потому что этим разрушается их согласованное единство.

Но и гармония как таковая еще не есть свободная идеализованная субъективность и душа. В последней единство есть не простое взаимное дополнение, связь и согласие, а отрицательное полагание различий, и только благодаря этому впервые осуществляется их идеализованное единство. К такой идеальности гармония не приводит. Но мы находим эту идеальность, например, во всем мелодичном, которое, хотя и сохраняет основы гармонии, однако имеет в себе более высокую свободную субъективность и выражает эту последнюю. Исключительно лишь гармония не выявляет вообще ни

субъективного одушевления как такового, ни духовности, хотя гармония и есть высшая ступень, если брать ее со стороны абстрактной формы, и она уже приближается к свободной субъективности.

Таково первое определение абстрактного единства, как мы его находим в видах *абстрактной формы*.

2. Красота как абстрактное единство чувственного материала

Второй аспект абстрактного единства находится в связи уже не с формой и фигурой, а с материальным чувственным как таковым. Здесь единство выступает как совершенно не имеющая в себе различий согласованность определенного чувственного материала. Это — единственное единство, к которому восприимчиво материальное, взятое само по себе как чувственный материал. В этом отношении абстрактная *чистота* материала по своей фигуре, своему цвету, звуку и т. д. представляет собою на указанной ступени самое существенное. Чисто проведенные линии, тянущиеся одинаково на всем своем протяжении, а не там и сям отклоняющиеся в сторону, гладкие поверхности и т. п. доставляют нам удовлетворение своей неизменной определенностью и однородным единством с собою. С этой стороны нас радуют ясность неба, прозрачность воздуха, зеркально-светлое озеро, гладкая поверхность моря. Точно так же обстоит дело с чистотой тонов. Чистый звук голоса уже в качестве чистоты тона имеет в себе нечто бесконечно приятное и привлекательное, между тем как нечистый голос заставляет нас слышать также и звучание голосового органа и не дает нам звука в его соотношении с самим собою, и нечистый тон отклоняется от своей надлежащей определенности. Сходно с этим и речь также имеет чистые звуки, как, например, гласные *а, е, и, у, о*, и смешанные звуки, как, например *æ, ѳ, ѳ*. Народные диалекты в особенности имеют нечистые, промежуточные звуки, как, например, *оа*. Для чистоты звуков требуется, далее, чтобы гласные были также окружены такими согласными, которые не ослабляют чистоты гласных звуков; северные языки, например, часто заглушают своими согласными звук гласных; итальянский же язык, напротив, сохраняет эту чистоту и потому он так удобен для пения. Такое же действие производят чистые, простые по своей природе, несмешанные цвета, чистый, например, красный цвет или чистая синева; последняя встречается редко, так как к ней обычно примешивается красноватый или желтоватый оттенки и зеленый цвет. Фиолетовый цвет, хотя также может быть чистым, однако бывает таким только внешним образом, т. е. может только быть не

загрязненным, так как он не прост по своей собственной природе и не принадлежит к числу определенных сущностью цвета цветовых различий. Эти основные цвета легко познаются в их чистоте внешним чувством, хотя при соединении этих цветов их труднее привести в гармонию, потому что их отличие друг от друга бросается в глаза. Заглушенные, в значительной степени смешанные цвета менее приятны, хотя они легче согласуются друг с другом, так как в них ослаблена интенсивность противопоставления. Зеленый цвет, правда, также смешан из желтого и голубого; он, однако, представляет собою нейтрализацию этих противоположностей, и в своей подлинной чистоте он, как таковое уничтожение противоположностей, как раз приятнее и менее беспокоит, чем голубое и желтое в их неизменном отличии друг от друга.

Таковы важнейшие соображения как относительно абстрактного единства формы, так и относительно простоты и чистоты чувственного материала. Но оба вида единства представляют собою вследствие их абстрактности нечто неживое, не являются истинно действительным единством. Ибо последнее непременно характеризуется идеализованной субъективностью, которой вообще недостает прекрасному в природе даже при какой угодно полноте его проявления. Этот существенный недостаток приводит нас к необходимости идеала, которого нельзя найти в природе и по сравнению с которым прекрасное в природе представляется второстепенным видом красоты.

С. НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО В ПРИРОДЕ

Подлинным предметом нашего рассмотрения является художественная красота, так как единственно только она представляет собою реальность, адекватную идее прекрасного. До сих пор мы говорили о том, что первой формой существования прекрасного является прекрасное в природе, и теперь спрашивается, чем отличается прекрасное в природе от прекрасного в искусстве.

Можно сказать абстрактно, что идеал есть совершенно прекрасное внутри себя, а природа, напротив, не совершенно прекрасное. Однако такими пустыми предикатами мы ни малейше не отвечаем на этот вопрос, ибо нам предъявляется требование, чтобы мы определенно указали, в чем именно состоит совершенство прекрасного в искусстве и несовершенство прекрасного в природе. Мы должны поэтому формулировать наш вопрос следующим образом: почему природа necessarily несовершенна в своей красоте и в чем проявляется это несовершенство? Лишь такая постановка вопроса уяснит нам точнее необходимость и сущность идеала.

Так как до сих пор мы поднимались по ступеням природы до царства живых существ, царства животных и выяснили себе, каким образом здесь, в этих существах, может проявляться красота, то ближайшая наша задача состоит в том, чтобы определеннее установить, в чем состоит этот момент субъективности и индивидуальности в живых существах.

Мы говорим о прекрасном как идее в том же смысле, в котором говорят о добре и истине как идее, в том смысле, что идея есть безусловно субстанциальное и всеобщее, абсолютная, а не чувственная, материя, субстанция мира. Но, говоря более определенно, идея как мы это еще видели выше, есть не только субстанция и *всеобщность*, а как раз единство *понятия* и его *реальности*, понятие, восстановленное внутри области своей объективности как понятие. Платон, как мимоходом уже указано во введении, был первым, выдвинувшим идею как единственно истинное и всеобщее и притом как внутри себя *конкретно* всеобщее. Однако сама платоновская идея еще не есть истинно конкретное, ибо Платон признает истинной идею, уже взятую в ее *понятии* и ее *всеобщности*. Однако взятая в этой всеобщности, она еще не *осуществлена* и еще не представляет собою истинного в его действительности, истинного *для самого себя*. Она не идет дальше голого «в себе» (*Ansich*). Но точно так же, как понятие без своей объективности не есть поистине понятие, так и идея не есть поистине идея без и вне своей действительности. Идея должна поэтому двигаться дальше, стать действительностью, и она впервые становится таковой через соответствующую в самой себе понятию действительную субъективность и ее идеализованное единство и для-себя-бытие. Так, например, род впервые действителен лишь как свободный конкретный индивидуум, *жизнь* существует лишь как *единичное живое существо*, *добро* осуществляется *отдельными* людьми и всякая истина существует лишь как *знающее* сознание, как *для себя суший дух*. Ибо лишь конкретная единичность, а не абстрактная всеобщность и особенность, истинна и действительна. Это для-себя-бытие, эта субъективность и есть то, чего мы главным образом не должны упускать из виду. Субъективность же заключается в отрицательном единстве, благодаря которому различия в их реальном существовании оказываются положенными идеализованно. Единство идеи и ее действительности есть поэтому *отрицательное* единство идеи в качестве таковой и ее *реальности* как *полагание* и *снятие* различий этих двух сторон. Лишь в этой деятельности она представляет собою утвердительно для себя сущее, соотносящееся с собою бесконечно единство, субъективность. Мы должны поэтому по существу понимать также и идею пре-

красного в ее действительном существовании как конкретную субъективность и, стало быть, как единичность, потому что она есть идея лишь в том случае, когда она получает действительность и обладает формой своей действительности в конкретной единичности.

Здесь мы сразу же должны различить двойную форму единичности, непосредственно *природную* и *духовную*. В обеих формах идея дает себе существование, и, таким образом, в обеих формах субстанциальное содержание — идея, а в нашей области идея как красота — остается одним и тем же. В этом отношении мы имеем право утверждать, что прекрасное в природе имеет одинаковое с идеалом содержание. Но, с другой стороны, нужно сказать, что указанная двойственность формы, в которой идея достигает действительности, различие между природной и духовной единичностью, вносит *существенное различие* в само содержание, выступающее в той или другой форме. Поэтому приходится поставить вопрос, какая форма представляет собою поистине соответствующую идее, а лишь в поистине адекватной ей форме идея раскрывает *всю подлинную целостность* своего содержания.

Вот тот пункт, который мы теперь должны рассмотреть ближе, поскольку в этом различии форм единичности заключается также и различие между прекрасным в природе и идеалом.

Что касается прежде всего *непосредственной* единичности, то мы должны сказать, что она принадлежит и природному как таковому, и духу, ибо дух, во-первых, имеет свое внешнее существование в *теле*, и, во-вторых, он также и в *духовных* отношениях получает в первую очередь некое существование лишь в непосредственной действительности. Мы можем поэтому рассматривать здесь непосредственную единичность с *трех* точек зрения.

(1.а) Мы уже видели, что животный организм получает свое для-себя-бытие, свою единичность лишь путем непрерывного процесса внутри самого себя и в борьбе с неорганической для него природой, которую он пожирает, переваривает, ассимилирует себе, превращает внешнее во внутреннее и лишь благодаря этому впервые делает действительным свое внутри-себя-бытие. Вместе с тем мы нашли, что этот непрерывный процесс жизни представляет собою систему деятельностей, осуществляющуюся в системе органов, в которых совершаются эти деятельности. Эта замкнутая в себе система имеет своей единственной целью самосохранение живого существа посредством этого процесса, и животная жизнь состоит поэтому лишь в жизни вождений, течение и удовлетворение которых реализуется в указанной системе органов. Живое существо, таким образом, расчленено *целесообразно*;

все члены служат лишь средством для единой цели самосохранения. Жизнь имманентна им; они связаны с жизнью, и жизнь связана с ними. Результатом указанного процесса является животное как единичное для себя, ощущающее себя, одушевленное существо, и благодаря этому одушевлению животное получает наслаждение от самого себя как единичного. Если сравним в этом отношении животное с растением, то мы увидим, как было уже вкратце намечено выше, что растению как раз и недостает самоощущения и душевности, так как оно лишь постоянно производит на самом себе новые индивидуумы, не концентрируя их, не сжимая их в ту отрицательную точку, которая составляет единичную самость. Но в животном организме, взятом в его жизни, мы, однако, видим не эту жизненную *точку единства*, а лишь *многообразие* органов; живое здесь еще не свободно, не в состоянии вывить себя *как* единичный точечный субъект в противоположность растеканию своих членов по внешней реальности. Подлинное седалище деятельностей органической жизни остается для нас скрытым, мы видим лишь внешние очертания фигуры (der Gestalt), и эта фигура в свою очередь покрыта перьями, чешуей, волосами, шкурой, иглами, скорлупами. Такого рода покровы свойственны, разумеется, животному миру; однако они представляют собою животные продукции, носящие форму растительных частей. В этом заключается, вместе с тем, один из главных недостатков красоты животной жизни: нам становится видимым в организме не душа, обращающаяся вовне и являющаяся повсюду, не внутренняя жизнь, а формации более низкой ступени, чем жизненность в собственном смысле. Животное живо *лишь* внутри себя, т. е. внутри-себя-бытие становится *реальным* не в форме самой внутренней жизни, и поэтому мы не повсюду можем узреть его жизненность. Так как внутреннее в животном остается чем-то *лишь внутренним*, то и внешнее представляется *лишь* неким *внешним*, а не чем-то, в каждой своей части полностью проникнутым душою.

(b) Напротив, *человеческое* тело стоит в этом отношении на более высокой ступени, так как в нем каждая часть напоминает, наглядно показывая, что человек есть одушевленная, чувствующая единица. Кожа не закрыта растениеобразными, неживыми покровами, пульсирование крови проявляется на всей поверхности тела, бьющееся сердце как бы вездесуще и выступает также и во внешнем явлении как своеобразная оживленность, как *turgor vitae*, как набухающая жизнь. Кожа также оказывается чувствительной на всем ее протяжении и являет *morbidezza*, эти оттенки цвета мяса и нервов, цвет лица, приводящие в отчаяние художника... Но хотя человеческое тело в отличие от тела животного в гораздо

большей степени является зеркалом жизни, однако на этой поверхности столь же оказывается скудость природы, которая проявляется в разрывах кожи, в бороздах, морщинах, порах, волосиках, жилочках и т. д. Сама кожа, просвечивающая через себя внутреннюю жизнь, представляет собою покров, имеющий своей целью самосохранение по отношению к внешнему миру, лишь телесообразное средство на службе естественной нужды. Огромное преимущество, которым отличается явление человеческого тела, состоит в чувствительности, которая, хотя и не по поводу показывает действительное ощущение, все же являет, по крайней мере, вообще возможность такого ощущения. Но вместе с тем здесь опять-таки сказывается тот недостаток, что это ощущение не достигает того, чтобы, как внутренне концентрированное в себе, присутствовать равномерно во всех членах, а в самом теле часть органов и их форма посвящена лишь животным функциям, между тем как другие органы больше приемлют в себя выражение душевной жизни чувств и страстей. С этой стороны душа с ее внутренней жизнью также не просвечивает через всю реальность телесной формы.

(с) Тот же недостаток сказывается и в высшей области, в *духовном* мире и его организмах, когда мы их рассматриваем в их непосредственной жизненности. Чем крупнее и богаче принадлежащие этой области образования, тем больше нуждается в содействующих средствах та *единая* цель, которая животворит это целое и составляет его внутреннюю душу. В непосредственной действительности эти средства оказываются несомненно телесообразными органами, и все то, что совершается и происходит, осуществляется лишь через посредство воли. Каждая точка в таком организме, как, например, в государстве, в семье, т. е. каждый отдельный индивидуум *волит* и действительно находится в связи с остальными членами того же организма, но *единая* внутренняя душа этой связи, свобода и разум единой цели, не выступает на арену реальности, как единое и целостное внутреннее одушевление, и не открывается в каждой части.

То же самое имеет место в отдельных поступках и событиях, которые сходным образом представляют собою некоторое органическое целое. Порождающее их внутреннее побуждение не всегда поднимается до поверхности и внешней формы его непосредственного осуществления. Перед нами выступает лишь некая *реальная* целостность, а наивнутреннейшее концентрированное, животворящее начало, *именно как внутреннее*, остается, однако, *скрытым*.

Наконец, отдельный индивидуум являет нам в этом отношении такое же зрелище. Духовный индивидуум есть некая целостность внутри себя, объединенная неким духовным

центром. В своей непосредственной действительности он выступает в жизни, деятельности, воздержании, желаниях и образе действия (Treiben) лишь фрагментарно и, однако, его характер можно познать лишь из всего ряда его поступков, его судеб. В этом ряде, составляющем его реальность, мы не можем увидеть и охватить концентрированной точки единства как объединяющего центра.

2. Из этого вытекает ближайшим образом следующий важный пункт. Вместе с непосредственностью единичного существа, как мы уже видели, вступает в действительное существование идея. Но благодаря этой же непосредственности, она в то же время тесно переплетается с многообразием внешнего мира, вовлекается в обусловленность внешних обстоятельств, равно как и в относительность целей и средств, вовлекается, вообще говоря, во всю конечность явлений. Ибо непосредственная единичность есть прежде всего некая закругленная внутри себя единица, но вместе с тем она именно благодаря этому отгораживается отрицательно в отношении к иному, и вследствие непосредственного своего характера единичности, в котором она обладает лишь условным существованием, она силою действительною не в ней самой целостности вынуждается к вступлению в отношения с другими, к многообразной зависимости от этого другого. Идея реализовала в этой непосредственности все свои стороны *porozнь*, и она остается поэтому лишь *внутренней* силой понятия, соотносящей друг с другом отдельные как природные, так и духовные существования. Это соотношение является для них самих внешним отношением и также выступает в них как некая *внешняя необходимость* многообразнейших взаимозависимостей и определяемости другим. Непосредственное существование представляет собою с этой стороны некую систему необходимых отношений между видимо самостоятельными индивидуумами и силами, систему, в которой каждое единичное используется как средство для чуждой ему цели или само нуждается как в средстве по внешнему ему существованию. А так как здесь идея реализуется вообще лишь на почве внешнего, то в то же время получается неограниченный простор для необузданной игры произвола и случая, равно как и для всей тяжелой ноши потребностей. Непосредственно единичное живет в царстве несвободы.

(а) Единичное *животное*, например, непосредственно приковано к определенной стихии, к воздуху, воде или суше; эта стихия определяет весь его образ жизни, его способ добывания пищи и, следовательно, всю его повадку. Отсюда огромные различия в образе жизни животных. Существуют, правда, еще другие промежуточные породы: плавающие птицы и живущие в воде млекопитающие, амфибии и переходные сту-

пени; все они, однако, представляют собою только смешения, а не высшие, объединяющие опосредствования. Кроме того, животное в отношении своего самосохранения всегда остается в подчинении у внешней природы, полностью подчинено влиянию холода, засухи, недостатка в пище, и под влиянием скудости среды оно благодаря этой своей подвластности может потерять полноту своего внешнего вида, цвет своей красоты, может отощать и являть нам лишь вид этой окружающей его со всех сторон скудости. Сохранит ли оно уделенную ему долю красоты или потеряет ее — это всецело зависит от внешних условий.

(b) Человеческий организм в его телесном существовании, хотя и не в такой мере, но все же находится в сходной зависимости от внешних сил природы и предоставлен такого же рода случайностям неудовлетворения естественных потребностей, разрушительных болезней, равно как и всякого рода лишений и бедствий.

(c) Если мы поднимаемся выше, в непосредственную действительность *духовных* интересов, то перед нами как раз выступит эта зависимость от внешних условий; она обнаруживается в факте полнейшей относительности этих интересов. Здесь открывается нам весь широкий охват прозы человеческого существования. Уже контраст между чисто физическими, жизненными целями и высшими целями духа, способность взаимно задерживать, разрушать и гасить друг друга, представляет собою пример этой прозы нашего существования. К этому следует прибавить, что единичный человек, чтобы сохранить себя в своей единичности, вынужден часто и во многих отношениях превращать себя в средство для других людей, служить их ограниченным целям, и, вместе с тем, он тоже низводит других людей до простых средств, чтобы удовлетворять свои собственные узкие интересы. Поэтому индивидуум, каким он выступает в этом мире повседневщины и прозы, деятелен исходя не из своей собственной целостности и понятен не из самого себя, а из другого. Ибо отдельный человек находится в зависимости от внешних воздействий, преднаходимых им законов государственного устройства, учреждений, гражданских отношений, и находит ли он в них свой собственный внутренний закон или нечто, навязанное ему извне, он все равно вынужден склоняться перед ними. И в еще большей мере единичный субъект не является для других такой целостностью внутри себя, а выступает для них лишь со стороны ближайшего изолированного интереса, который представляют для них его поступки, желания и мнения. Людей прежде всего и главным образом интересует то, что находится в отношении с их собственными намерениями и целями. Даже великие дела и события, в которых

объединяется какое-либо общественное целое (eine Gesamtheit), представляются в этой области относительных явлений лишь многообразием отдельных стремлений. Тот или другой человек вносит свой вклад, руководясь той или другой целью, которая ему удастся или не удастся, и в лучшем случае он достигает, наконец, чего-то такого, что по сравнению с задачей общественного целого играет весьма подчиненную роль. Совершаемое большинством индивидуумов является в этом отношении лишь чем-то маленьким (ein Stückwerk) по сравнению с крупностью всего события и полнотой цели, в осуществление которых они вносят свой вклад; и, скажем еще больше, даже те, которые стоят во главе и чувствуют и сознают все дело, как свое собственное, захвачены водоворотом многообразных частных обстоятельств, условий, помех и относительных положений. Со всех этих сторон индивидуум не являет нам в этой сфере зрелища самостоятельной и целостной жизни, свободы, лежащей в основании понятия красоты. Правда, что непосредственная человеческая действительность, ее события и организация тоже не лишены некоей системы и целокупности деятельности; однако целое представляется лишь массой подробностей; мы отделяем и расщепляем занятия и деятельности на бесконечное множество частей, так что на долю индивидуумов может выпасть лишь ничтожная частица целого, и сколько бы индивидуумы со своими собственными интересами ни желали того и не способствовали тому, что лишь осуществляется через посредство их собственных интересов, самостоятельность и свобода их воли все же остается более или менее формальной, определяемой внешними обстоятельствами и случайностями, и тормозится помехами, носящими характер природности.

Такова проза мира, каковой она представляется как собственному сознанию, так и сознанию других; это — мир конечности и изменчивости, вплетенный в относительность, мир гнета необходимости, от которой не может избавиться отдельный человек. Ибо всякое отдельное живое существо застревает в следующем противоречии: оно представляет собою для самого себя данную замкнутую единицу и, однако, зависит вместе с тем от другого; борьба за разрешение этого противоречия не выходит за пределы попыток и в конце концов остается состоянием непрерывной войны.

3. Но, в-третьих, непосредственно единичное существо не только находится вообще в зависимости от природного и духовного мира, но также лишено абсолютной самостоятельности, потому что оно *ограничено* и, говоря строже, потому что он расщеплено внутри самого себя на *частности*.

(а) Всякое отдельное животное принадлежит определенному и вследствие этого ограниченному и неподвижному виду, пределов которого оно не в силах преступить. Пред взором духа витает, правда, всеобщий образ жизни и ее организации; однако в действительной природе этот всеобщий организм разбивается, распадается на царство особенностей, каждая из которых обладает своим отграниченным типом фигуры и своей особой ступенью развития по отношению к определенным сторонам организма. И далее: внутри этой непроходимой границы получает выражение в каждом отдельном индивидууме единственно лишь случайность условий, внешние обстоятельства и зависимость от них, причем само получающееся выражение носит также случайный, частный характер. Таким образом, и с этой стороны указанный характер случайности портит зрелище самостоятельности, свободы, необходимо требующейся для подлинной красоты.

(б) Дух, правда, находит в своем собственном телесном организме полностью осуществленным целостное понятие, так что в сравнении с этим организмом виды животных могут представляться несовершенными, а взятые на низших ступенях, они могут даже казаться жалкими представителями жизни. Однако и человеческий организм, хотя и в меньшей степени, все же распадается на различные виды, являет нам расовые отличия и сообразно с этим последовательный ряд ступеней прекрасных форм. Да и помимо этих различий, несомненно носящих более общий характер, выступают еще и случайности закрепившихся в ряде поколений семейных черт и их смешение в качестве определенной повадки, определенного выражения, манеры держаться. А к этой особенности, вносящей черту несвободной внутри себя частности, присоединяются, кроме того, и профессиональные своеобразия, создающиеся внутри конечных жизненных кругов, в различных занятиях. И, наконец, к этому прибавляется еще совокупность особенностей специального характера, темпераментов с сопровождающими их прочими искажениями и помутнениями основного типа человеческой красоты. Бедность, забота, гнев, холодность и равнодушие, бешеные страсти, цепляние за односторонние цели, изменчивость и духовная расщепленность, зависимость от внешней природы и вообще весь конечный характер человеческого существования налагают специфический отпечаток, создавая случайные, совершенно особые физиономии с их неизменным выражением. Так, например, мы встречаем истасканные физиономии, лица, на которых все страсти оставили после себя выражение их разрушительных бурь; другие лица являют только вид внутренней бессодержательности и плоскости, а еще другие носят такой особый характер, что общий тип человеческих форм

совершенно исчез. Многообразие случайных форм нет конца. Дети поэтому в целом красивее взрослых: в них все частные особенности еще дремлют, как в нераскрытом зародыше, ибо ограниченные страсти еще не волновали их груди и ни один из многообразных человеческих интересов, сопровождаемый выражением его нужд, еще не врезался прочно в изменчивые черты их лица. Но хотя ребенок в своем жизненном проявлении представляет собою возможность всех черт, в этой невинности все же есть недостаток более глубоких черт духа, чувствующего потребность быть деятельным внутри себя и раскрывать свои возможности, двигаясь в существенные направления и осуществляя существенные цели.

Эту неудовлетворительность непосредственного как физического, так и духовного существования мы должны рассматривать по существу как некую *конечность* или, говоря точнее, как некую конечность, которая не соответствует своему понятию, и этим своим несоответствием как раз и показывающую нам свою конечность. Ибо понятие и, еще конкретнее, идея есть *бесконечное* и *свободное* внутри себя. Животная жизнь, хотя она в качестве жизни есть *идея*, все же не воплощает самой бесконечности и свободы, которые обнаруживаются лишь там, где понятие проходит через всю свою адекватную реальность так, что оно в ней обладает лишь самим собою и не заставляет выступать в ней ничего другого, кроме как самого себя. Лишь в этом случае оно есть истинно свободная, бесконечная единичность. Однако природная жизнь не выходит за пределы чувства, остающегося *внутри себя*, не пронизывая собою целиком всю реальность, и оказывающегося, кроме того, непосредственно обусловленным, ограниченным и зависимым внутри себя, так как оно не свободно через себя, а определено другим. Такой же удел выпадает на долю непосредственной, конечной действительности духа в его знании, волеии, в его событиях, поступках и судьбах.

Ибо, хотя и здесь образуются более существенные центры, это все же лишь центры, которые столь же мало истинны сами по себе, как и особенные единичности, а лишь воплощают истину в их взаимоотношении через целое. Это целое, взятое как таковое, хотя и в самом деле соответствует своему понятию, однако не проявляет себя полностью, так что оно, таким образом, остается лишь неким внутренним, и поэтому существует лишь для внутреннего постижения мыслительного познания, вместо того чтобы самому стать внешне видимым, явно выступать во внешнюю реальность и, вбирая в себя назад из рассеяния тысячи и тысячи единичных черт, концентрировать их в *одном* выражении и *одной* форме.

Вот почему дух и оказывается не в состоянии непосредственно обрести вновь истинную свободу, вновь непосредственно созерцать ее и наслаждаться ею в конечном существовании, его ограниченности и внешней необходимости, и вынужден поэтому осуществить свою потребность в этой свободе на другой, высшей почве. Этой почвой является искусство, а действительностью последнего является идеал.

Необходимость прекрасного в искусстве выводится, стало быть, из недостатков непосредственной действительности, а его задачу и призвание мы должны видеть в том, что оно в своей свободе дает явлению жизни и, главным образом, явлению духовного одушевления также и внешнее воплощение и делает внешнее соответственным своему понятию. Лишь теперь истинное впервые выделено из своей временной среды, лишь здесь истинное, растекавшееся вдоль ряда конечных частных, приобретает вместе с тем внешнее явление, из которого теперь вытлывает уже не скудость природы и прозы, а достойный истины вид существования, которое и со своей стороны также стоит перед нами свободным и самостоятельным, как как оно обладает своим определением внутри себя, а не находит его вложенным в него чем-то другим.

Третья глава

ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ

В отношении прекрасного в искусстве мы должны рассмотреть следующие три главные стороны:

Во-первых, идеал как таковой.

Во-вторых, определенность последнего как художественное произведение.

В-третьих, творческую субъективность художника.

А. ИДЕАЛ КАК ТАКОВОЙ

1. Самое общее, что согласно предыдущему мы совершенно формальным образом можем высказать об идеале искусства, сводится к тому, что, хотя, с одной стороны, истинное обладает существованием и истинностью лишь в своей развернутости во внешнюю реальность, оно, однако, с другой стороны, в такой степени в силах слить воедино внеположности этой последней и удерживать их в этом единстве, что каждая часть этой внешней развернутой реальности заставляет проступать в себе эту душу, целое. Если возьмем для ближайшего пояснения высказанного положения человеческую фигуру, то убедимся, что она, как мы уже видели это выше, представляет собою целокупность органов, на которые

разделилось понятие, и в каждом члене это понятие обнаруживает лишь ту или другую особенную деятельность и частичную функцию. Но если мы спросим себя, в каком именно особенном органе проявляется вся душа как душа, то мы сразу ответим: в глазах. Ибо в глазах концентрируется душа, и она не только видит посредством их, но также и видима в них. И вот подобно тому, как согласно сказанному выше на всяком месте поверхности человеческого тела обнаруживается, в противоположность животному телу, пульсирующее сердце, так и в том же смысле мы можем утверждать об искусстве, что оно имеет своей задачей превращать являющееся во всех точках его поверхности в глаз, представляющий собою седалище души и выявляющий дух. Или скажем иначе: Платон в его известном дистихе говорит:

На звезды смотришь ты, звезда моя. Хотел бы
Быть небом; тысячами глаз глядеть, тобой любуясь.

Об искусстве же можно сказать, что оно, наоборот, делает каждое свое творение тысячеглазым Аргусом, чтобы мы стали видеть в каждой точке этого творения внутреннюю душу и духовность. И оно превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же и поступки и события, модуляции голоса, речи и звука на всем их протяжении, их протекании во всех условиях их явления, и в этом глазе дает себя познать свободная душа в ее внутренней бесконечности.

(а) В связи с этим требованием, чтобы в творении искусства не осталось ничего не проникнутого душой, возникает тотчас же вопрос, *какова* та душа, глазами которой должны стать все точки явления, или, говоря еще определеннее. возникает вопрос, какого рода та душа, которая согласно своей природе являет себя способной достигнуть своего полного проявления через искусство. Ибо в обычном смысле мы ведь говорим также и о специфической душе металлов, камней, звезд, животных и многообразно партикуляризированных человеческих характеров и их проявлений. Нужно, однако, сказать, что по отношению к предметам природы, как, например, по отношению к камням, растениям, выражение «душа» в вышеуказанном значении можно употреблять лишь в переносном смысле. Душа исключительно лишь природных предметов сама по себе конечна, преходяща, и мы скорее должны называть ее некоей специфизированной природой, чем душой. Определенная индивидуальность таких предметов выступает поэтому полностью уже в их конечном существовании. Так как она может являть лишь какую-нибудь ограниченность, то взлет в высшую область бесконечной самостоятельности и свободы становится не чем иным, как видимостью; можно,

правда, сообщить такую бесконечную самостоятельность и свободу также и этой низшей сфере. Однако во всех случаях, когда бесконечная свобода действительно имеет место в этой сфере, она всегда лишь вносится в последнюю извне, искусством, а не коренится в самих предметах. И точно так же чувствующая душа как природная жизненность (*Lebendigkeit*), хотя и действительно представляет собою некую субъективную индивидуальность, есть, однако, лишь внутренняя индивидуальность, а не проникает насквозь реальность, чтобы знать самое себя как возвращение к себе и, значит, не обладает тем знанием, благодаря которому она была бы бесконечной внутри себя. Ее содержание поэтому само остается ограниченным, и ее проявление достигает отчасти лишь формальной жизненности, беспокойства, подвижности, вожделения, забот и страхов этой зависимой жизни, отчасти же лишь оказывается проявлением некоторой в самой себе конечной внутренней жизни. Единственно только одушевление, жизнь *духа*, представляет собою свободную бесконечность, остается в своем реальном существовании для самой себя внутренним, и в своем проявлении возвращается к самой себе и находится у себя. Поэтому единственно лишь духу дано наложить на свою внешность печать своей собственной бесконечности и свободного возвращения к себе, несмотря на то, что он через посредство этой внешности вступает в царство ограничений. Но так как и дух также свободен и бесконечен только благодаря тому, что он действительно постигает свою всеобщность и возвышает до нее те цели, которые он полагает внутри себя, то и он также согласно своему собственному понятию способен существовать как ограниченное содержание, захиревший характер, искалеченная и плоская душа, если он *не* ухватил этой свободы. С таким ничтожным по своей сущности содержанием и само бесконечное проявление духа остается в свою очередь лишь формальным, так как мы тогда ничего другого не получаем, кроме как абстрактной формы сознательной духовности, содержание которой противоречит бесконечности свободного духа. Единственно лишь посредством подлинного и внутри себя субстанциального содержания ограниченное, изменчивое существование получает самостоятельность и субстанциальность, так что тогда в одном и том же существе реализуются определенность и вместе с тем внутренняя крепость, со всех сторон очерченное и вместе с тем субстанциальное содержание; и такое существование получает благодаря этому возможность в ограниченном характере своего собственного содержания проявляться вместе с тем как всеобщность и как душа, находящаяся у себя. Одним словом, искусство имеет своим назначением постигать и изображать существование в его явле-

нии как *истинное*, т. е. в его адекватности тому, что адекватно самому себе, адекватности сущему в себе и для себя содержанию. Истинность искусства, следовательно, не должна быть просто только правильностью, чем ограничивается так называемое подражание природе, а внешнее должно в нем согласоваться с неким внутренним, которое согласуется в самом себе и именно благодаря этому может во внешнем открывать себя как само себя.

(b) Так как искусство приводит обратно к этой гармонии со своим истинным понятием то, что было запятнано в прочих формах существования случайным и внешним характером, то оно отбрасывает в сторону все то, что в явлении не соответствует последнему, и создает идеал лишь посредством такого *очищения*. Можно выдавать это за лезть искусства, подобно тому как говорят о портретистах, что они льстят своему оригиналу. Но даже портретист, в типе творчества которого идеал, осуществить который является задачей искусства, занимает меньше места, — даже портретист *должен* льстить в этом смысле, т. е. должен опускать все внешние подробности в фигуре и выражении, в форме, цвете и чертах, все исключительно лишь природное в нашем несовершенном существовании, опускать волосики, поры, царапинки, пятнышки на коже и схватить и передать рисуемую им натуру в ее всеобщем характере, в ее пребывающем духовном своеобразии. Одно дело передать лицо в тех поверхностных и внешних чертах, которые лицо спокойно сидящего перед портретистом человека являют ему именно в данный момент, и совершенно другое дело уметь изобразить те истинные черты, которые представляют собою выражение самой настоящей души данного человека. Ибо для идеала требуется, чтобы внешняя форма сама по себе соответствовала душе. Так, например, вошедшие в настоящее время в моду так называемые живые картины подражают целесообразно и удовлетворительно знаменитым шедеврам искусства, и второстепенные детали, драпировку и т. д. они отображают правильно, но для духовного выражения фигур довольно часто пользуются обыденными лицами и это портит все действие этих картин. Напротив, рафаэлевские мадонны являют нам формы лица, щек, глаз, носа, рта, которые, взятые только как формы вообще, уже соответствуют блаженной, радостной и, вместе с тем, благоговейной и смиренной материнской любви. Можно было бы, правда, утверждать, что все матери способны к такому чувству. Это, пожалуй, и верно; однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такое глубокое душевное чувство.

(c) В этом сведении внешнего существования к духовному, так что внешнее явление, как соответствующее духу, ста-

новится его раскрытием, и состоит природа идеала в искусстве. Это, однако, есть сведение ко внутреннему, которое вместе с тем не идет до всеобщего в абстрактной форме, до крайности *мысли*, а остаётся в центре, в котором то, что представляет собою лишь внешнее, и то, что представляет собою лишь внутреннее, совпадают между собой. Идеал согласно этому есть действительность, снова отобранная из всей массы единичностей и случайностей, поскольку внутреннее в этой противоположенной всеобщности внешней целокупности само проявляется как *живая индивидуальность*. Ибо индивидуальная субъективность, носящая в себе некое субстанциальное содержание и заставляющая его вместе с тем проявляться в ней самой во-вне, находится в таком срединном положении, в котором субстанциальное в содержании не может выступать абстрактно, само по себе, согласно своей всеобщности, а еще замкнуто в индивидуальности и вследствие этого представляется сплетенным с некоторым определенным существованием, которое и со своей стороны, освобожденное от голой конечности и обусловленности, тесно соединяется с внутренней жизнью духа, образуя с нею свободную гармонию. Шиллер в своем стихотворении «Идеал и жизнь» говорит о «красоте безмолвного царства теней», противопоставляемого им действительности с ее страданиями и борьбой. Такое царство теней представляет собою идеал; *духи*, появляющиеся в нем, умерли для непосредственного существования, отрешены от потребностей природного существования, освобождены от уз зависимости от внешних влияний и всех извращений и искажений, связанных с конечным характером явлений. Но столь же верно, что идеал вступает в область чувственности и ее природной формы; он, однако, тотчас же уходит обратно к себе и вместе с тем притягивает к себе также и область внешнего, так как искусство умеет ввести тот аппарат, в котором внешнее явление нуждается для своего самосохранения, обратно в те пределы, внутри которых внешнее может быть проявлением духовной свободы. Единственно благодаря этому идеал стоит во внешнем, смыкаясь с самим собою, свободно довлея себе как чувственно блаженный внутри себя, радуясь себе и наслаждаясь собою. Музыка этого блаженства продолжает звучать на протяжении всего явления идеала, ибо как бы далеко ни простирался внешний облик, душа идеала никогда в нем не теряет самой себя. И как раз лишь благодаря этому идеал истинно прекрасен, ибо прекрасное существует лишь как целостное, или субъективное единство; поэтому субъект идеала должен выступать возвратившимся назад к самому себе из расщепленности других индивидуальностей с их целями и стремлениями. собраным в высшую целостность и самостоятельность.

(α) Мы можем в этом отношении ставить во главу угла в качестве основной черты идеала радостное спокойствие и блаженство, самодовление в своей собственной замкнутости и удовлетворенность. Идеальный художественный лик стоит перед нами как некий блаженный бог. А именно, блаженные боги не принимают всерьез бедствий, гнева и заинтересованности конечными сферами и целями, и эта положительная сосредоточенность, обращенность в себя вместе с отрицанием всего особенного сообщает им черту радостности и тихого спокойствия. В этом смысле верны слова Шиллера: «Жизнь серьезна, искусство *радостно*». Этот афоризм довольно часто вызывал педантический смех, так как искусство вообще и в особенности собственная поэзия Шиллера носит чрезвычайно серьезный характер, да и идеальное искусство в самом деле не лишено серьезности, но именно в этой серьезности существенной чертой искусства остается радость внутри самого себя. Эта сила индивидуальности, это торжество концентрированной в себе конкретной свободы и есть то, что мы в особенности познаем в блаженно-радостном покое образов античных произведений искусства. И это происходит не только тогда, когда они представляют собою изображение достигаемого без борьбы удовлетворения, но даже и в том случае, когда они являют нам картину глубокой разорванности субъекта в самом себе и показывают нам, как разбито все его существование. Ибо если, например, трагические герои изображаются так, что они побеждаются судьбой, то все же душа отступает в простое нахождение у-себя, говоря: да, это так! Субъект тогда еще остается верным самому себе: он отказывается от того, чего его лишают; однако ему не только мешают достигнуть преследуемых им целей, но он и сам отказывается от них и благодаря этому не теряет самого себя. Человек, потерпевший поражение от судьбы, может потерять свою жизнь, но не свободу. Эта внутренняя независимость и делает возможным для трагического героя сохранять и проявлять безмятежную ясность даже в самом страдании.

(β) В романтическом искусстве, следует признаться, разорванность и диссонансы внутренней жизни идут еще дальше; в нем вообще углубляются изображаемые противоречия и раздвоение, разлад может в нем сохраниться. Так, например, романтическая живопись в изображении страстей христовых не идет дальше выражения насмешки на лицах мучающих его солдат, отвратительного, безобразно издевательского выражения лица. А при такой фиксации раздвоения, в особенности в изображении порочности, греховности и зла, исчезает светлая ясность, господствующая в идеале, ибо, хотя разорванность в изображениях, даваемых романтическим искусством, и не всегда остается столь неизменной, все же

часто ее заменяет, если не нечто безобразное, то, по крайней мере, некрасивое. В другом участке романтической живописи, а именно, в старой нидерландской живописи обнаруживается, правда, внутреннее душевное примирение, проявляющееся в характеризующей ее произведения непреклонной честности и верности самому себе, вере и непоколебимой уверенности, но эта твердость все же не поднимается до светлой ясности и удовлетворенности, господствующих в идеале. Однако, хотя в романтическом искусстве страдание и боль глубже задевают душу и субъективное внутреннее переживание, чем у древних, в нем все же может получить воплощение какая-то духовная нежность (Innigkeit); радость в покорности судьбе, блаженство в скорби и наслаждение в страдании, какое-то, пожалуй, даже сладострастное чувство в испытываемых пытках. Даже в итальянской серьезно религиозной музыке выражение жалобы проникнуто этого рода наслаждением, преображением скорби. Это выражается вообще в романтическом искусстве улыбкой сквозь слезы. Слеза указывает на скорбь, улыбка на светлую ясность и, таким образом, улыбка в плаче означает это внутренне успокоение в испытываемых муках и страданиях. Улыбка, разумеется, не должна представлять собою чисто сентиментальной растроганности, тшеславия данного лица и его самодовольного кокетничания (Schöntuerei) перед самим собою по поводу постигших его ничтожных неприятностей и испытываемых им при этом субъективных чувствований, а должна выступать, как твердость и свобода прекрасной натуры вопреки всем испытываемым страданиям. Так, например, о Химене говорится в романсах о Сиде: «как она была прекрасна в слезах». Несдержанность же человека, напротив, безобразна и противна или смешна. Дети, например, при малейшей неприятности ударяются в слезы и заставляют нас над этим смеяться; напротив, слезы на глазах серьезного, сдержанного человека, испытывающего глубокое чувство, производят совершенно другое впечатление — трогают нас.

Смех и слезы могут, однако, существовать в абстрактном расторжении; в этом абстрактном виде их ложно использовали в качестве художественного мотива, как, например, в смеющемся хоре (Lachor) «Вольного стрелка» Вебера. Смех вообще есть некоторого рода внезапный взрыв, который, однако, не должен быть безудержным, если мы не желаем, чтобы исчез идеал. Также абстрактен сходный смех в том дуэте из «Оберона» Вебера, в котором нас может охватить опасение за горло и грудь певицы. Совершенно иначе действует на нас непрерывный смех богов у Гомера, имеющий своим источником их блаженное спокойствие и являющийся выражением блаженства, а не абстрактной распущенности.

С другой стороны, и плач как безудержное горе столь же мало должен получать себе место в идеальном художественном произведении, как, например, в том же «Вольном стрелке» Вебера нам приходится слушать выражение такой абстрактной безутешности. В музыке пение есть вообще радость и удовольствие слушать себя подобно тому, как жаворонок поет в свободном воздушном пространстве. Выкрикивания своей радости и печали еще не составляют музыки; в последней даже в страдании сладкий тон жалобы должен проникать собою и прояснять испытываемую скорбь, так что нам кажется, что стоит столь страдать, чтобы выразить ее в такой жалобе. Это — сладкая мелодия, напевность каждого искусства.

(γ) Исходя из этого основоположения, мы можем в известном отношении находить оправдание также и принципу современной иронии, с той лишь оговоркой, что в этой иронии, с одной стороны, часто отсутствует всякое истинно серьезное отношение, что она находит преимущественно удовольствие в том, чтобы избирать своими героями дурных людей, и, что, с другой стороны, эта ирония кончает голой тоской души по идеалу, вместо того чтобы действовать и осуществлять его. Так, например, одну из благороднейших душ, стоявших на этой точке зрения, Новалиса, она привела к отсутствию определенных интересов, к страху перед действительностью, взвинтила его до того, что он дошел до, так сказать, сухотки духа. Это — томление, которое не хочет унизиться до реальных действий, до реального созидания, потому что оно боится замарать себя соприкосновением с конечностью, хотя оно, вместе с тем, носит в себе чувство неудовлетворенности этой абстракцией. Таким образом, в иронии, несомненно, содержится та абсолютная отрицательность, в которой субъект в своем уничтожении определенностей и односторонностей соотносится с самим собою. Но так как уничтожение, — мы уже вкратце указали на это выше при рассмотрении этого принципа, — поражает не только само по себе ничтожное, обнаруживающее свою пустоту, как это делает комедия, а точно так же все по своей природе превосходное и дельное, то ирония в качестве этого всестороннего искусства уничтожения, равно как и в качестве вышеуказанного томления, представляет собою, вместе с тем, в сравнении с истинным идеалом аспект внутреннего антихудожественного отсутствия меры и пропорций. Ибо идеал нуждается в некоем субстанциальном внутри себя содержании, которое, разумеется, становится особенностью и, значит, ограниченностью вследствие того, что оно воплощается также и в форме и облике внешнего, но которое содержит в себе ограниченность таким образом, что все только внешнее в нем погашается и уничтожается. Только благодаря этому отрицанию голой внешности определен-

ная форма и облик идеала выводят нас в область воплощения этого субстанциального содержания в явлении, предлагающем себя созерцанию и представлению.

2. Вопрос об образной и внешней стороне, которая так же необходима для состава идеала, как и дельное внутри себя содержание, и о способе их взаимопроникновения приводит нас к рассмотрению отношения между идеальным изображением, даваемым нам искусством, и природой. Ибо этот внешний элемент и его формирование находятся в связи с тем, что мы вообще называем природой. В этом отношении еще не решен старый, постоянно возобновляющийся спор о том, должно ли искусство изображать естественно в смысле наличных внешних предметов и явлений или оно должно возвеличивать и преобразовать явления природы. Права природы и права прекрасного, идеал и верность природе — вот те неопределенные выражения, в которых спорящие стороны могут бесконечно возражать друг другу. Ибо художественное произведение, несомненно, должно быть естественным. Однако существует ведь также и вульгарная, безобразная природа, и этой природе художественное произведение отнюдь не должно подражать; с другой же стороны... и так продолжается спор бесконечно и безрезультатно.

В новейшее время противоположность между идеалом и природой снова была выдвинута *Винкельманом*, и она благодаря ему стала играть важную роль. Восторженное отношение к искусству пробудилось в Винкельмане, как я на это мимоходом уже указал выше, под влиянием созерцания античных произведений с их идеальными формами, и он не успокоился до тех пор, пока не уразумел причину их превосходства и не заставил мир вновь признать превосходство этих шедевров и изучать их. Но это признание породило погоню за идеальным изображением; в явившихся результате этого стремления произведениях, в которых, по мнению их творцов, они обрели красоту, они, однако, на самом деле впали в безвкусицу, мертвенность и лишенную характеристики поверхностность. Эту бессодержательность (*Leerheit*) идеала, сказавшуюся, главным образом, в живописи, имеет в виду г-н фон-*Румор* в своей вышеупомянутой полемике против идеи и идеала.

Дело теории разрешить этот спор. Практический же интерес, полезность самого искусства мы можем и здесь совершенно оставить в стороне. Какие бы принципы мы ни внушали посредственности и представляющим ее талантам, она всегда останется тем, что она есть; будут ли они следовать неправильной или самой лучшей теории, они все же будут создавать лишь посредственные и слабые произведения. Да и, кроме того, искусство вообще и в особенности живопись уже

отказались под другими влияниями от этого стремления к так называемым идеалам, и благодаря новому пробуждению интереса к старой итальянской и немецкой живописи она достигла на своем дальнейшем пути или, по крайней мере, сделала попытку достигнуть более содержательных и живых форм и содержания.

Но, с другой стороны, надоели в искусстве не только вышеуказанные абстрактные идеалы, но также и ходячая естественность. В театре, например, все устали от повседневных домашних историй и их естественного изображения. Мы устали от неладов отцов с женами, сыновьями и дочерьми, забот, причиняемых им плохим жалованьем, недостатком средств к жизни, зависимостью от министров и интриг камердинеров и секретарей, надоели нам также горести, причиняемые женщинам их дразнами со служанками на кухне и со своими влюбленными чувствительными доченьками в жилых комнатах; все эти заботы и бедствия каждый находит в лучшем и более верном виде в своем собственном доме.

Говоря об этой противоположности между идеалом и природой, всегда имеют в виду то больше одно, то больше другое искусство, но преимущественно имели в виду живопись, сферой которой как раз является наглядно особенное. Мы поэтому поставим вопрос об указанной противоположности в следующей более общей форме: должно ли искусство быть поэзией или прозой? Ибо подлинно поэтическое в искусстве есть именно то, что мы называли идеалом. Если бы речь шла только о названии «идеал», то было бы легко отказаться от него. Но такая формулировка проблемы тотчас же вызывает вопрос, что такое в искусстве поэзия и проза? Хотя нужно сказать, что неперменное стремление брать своим предметом само по себе поэтичное может привести и уже приводило некоторые искусства к ложному пути, поскольку, например, живопись брала для своего изображения то, что бесспорно является предметом поэзии и, говоря еще точнее, предметом лирической поэзии, потому что такое содержание ведь уже несомненно-де поэтично. Выставка текущего года (1828), например, включает в себе несколько картин художников, принадлежащих к одной и той же школе (так называемой дюссельдорфской), в которой все сюжеты заимствованы из области поэзии и притом из той стороны поэзии, которая может быть изображена лишь как эмоция. Если мы чаще и внимательнее будем смотреть на эти картины, то мы очень скоро почувствуем, что они сладеньки и банальны.

В вышеуказанной противоположности имеются следующие всеобщие определения:

(а) Совершенно формальная идеальность художественного произведения, ибо поэзия, как уже указывает ее название,

есть нечто сделанное, произведенное человеком, то, что он принял в свое представление, переработал, а затем посредством своей собственной деятельности вывел из мира своих представлений во внешний мир.

(α) Содержание может при этом быть для нас совершен но безразличным или интересовать нас вне художественного изображения, в повседневной жизни лишь мимоходом, скажем, на один момент. Так, например, голландская живопись сумела преобразить существующие мимолетные видимости природы, как порожденные снова человеком, в тысячи и тысячи эффектов. В этих картинах нам показывают бархат, блеск металла, свет, коней, слуг, старух, крестьян, испускающих дым из своих коротеньких трубок, мгновенный блеск вина в прозрачных графинах, играющих в старые карты парней в грязных куртках, — такие и сотни других предметов, которые нас в повседневной жизни почти не интересуют, ибо даже в то время, когда мы играем в карты, пьем и болтаем о том о сем, нас заполняют еще совершенно другого рода интересы. В подобного рода содержании, поскольку его нам дает искусство, нас тотчас же сильно заинтересовывает именно явление и выступление предметов как произведенных духом, превращающим внешний и чувственный характер всего материала в нечто глубочайше внутреннее. Ибо вместо существующей шерсти, существующего шелка, вместо действительных волос, стаканов, мяса и металла мы видим только краски, вместо полноты измерений, без которых не может обойтись природное в своем явлении, мы видим только некоторую плоскость, и, однако, мы получаем такое же впечатление предмета, какое мы получаем от действительности.

(β) В сравнении с наличной прозаической реальностью эта произведенная духом видимость представляет собою чудо идеальности и, если угодно, насмешку, иронию над внешним природным существованием. Ибо сколько приготовлений должны природа и человек делать в повседневной жизни, как бесчисленны средства различного рода, которыми им приходится пользоваться, чтобы произвести нечто подобное! Какое сопротивление оказывает здесь материал, например, металл, когда его подвергают обработке! Напротив, представление, из которого черпает искусство, есть мягкий простой элемент, который все, что природа и человек в своем природном существовании должны добывать с таким трудом, легко и гибко берет из своего внутреннего мира. И точно так же изображаемые предметы и человек повседневной жизни не неисчерпаемо, а лишь ограниченно богаты; благородные камни, золото, растения, животные и т. д., суть сами по себе только такое ограниченное существование. Но человек, как художественно творящий, представляет собою целый мир содержания, кото-

рое он похитил у природы; и он скопил в обширной области представления и созерцания такие огромные сокровища, что может, черпая из себя, просто и свободно тратить их, не прибегая к посредству тех дальнейших условий и приготовлений, которые были бы необходимы действительности.

Искусство в этой идеальности стоит посредине между чисто объективным, скудным и трудным существованием и чисто внутренним представлением. Оно доставляет нам сами предметы, но доставляет нам их из внутреннего мира; оно не дает их для какого бы ни было другого пользования, а ограничивает интерес к ним абстракцией идеализованной видимости, предназначенной для чисто теоретического видения.

(γ) Благодаря этому искусство, вместе с тем, *возвышает* посредством этой идеальности предметы, которые помимо этого не обладают никакой ценностью: оно фиксирует их отдельно, делает их целью, несмотря на их незначительное содержание, и направляет наш интерес на то, мимо чего мы в жизни проходили бы равнодушно. То же самое совершает искусство в отношении времени, и оно также в искусстве идеализовано. То, что в области природы быстро проходит, искусством закрепляется в нечто пребывающее: быстро исчезающую улыбку, внезапно появившуюся, хитрую, шаловливую складку губ, взгляд, мимолетный луч света, черты духовной жизни человека, случаи, события, которые появляются и исчезают, существуют один момент, а потом снова забываются, — все и вся оно отнимает у мгновенного существования и преодолевает также и в этом отношении природу.

Но в этой формальной идеальности искусства нас захватывает, главным образом, не само содержание, а удовлетворение, доставляемое духовным созиданием. Изображение должно здесь казаться естественным; однако поэтическим и идеальным в формальном смысле является в художественных произведениях не природное как таковое, а делание, как раз истребляемость чувственной материальности и внешних условий. Мы получаем удовольствие от некоего проявления, которое должно произвести такое впечатление, как будто его произвела природа, между тем как на самом деле оно произведение духа, появившееся на свет без помощи тех средств, которые употребляет для этого природа. Предметы пленяют нас не потому, что они так естественны, а потому, что они так естественно *сделаны*.

(b) Однако имеется другая, более глубоко идущая причина интереса, вызываемого в нас произведениями искусства, заключающаяся в том, что содержание изображено в них не только в тех формах, в которых оно дается нам в своем непосредственном существовании, а оно как постигнутое духом расширяется и получает другой оборот также и в пре-

делах тех форм. Все, что существует природно, есть нечто единичное и притом единичное, с какой бы стороны и в какой бы точке его ни взять. Напротив, представление обладает в себе определением *всеобщности*, и то, что происходит из него, получает уже только благодаря этому характер всеобщности в отличие от природной разрозненности. Представление доставляет в этом отношении то преимущество, что оно обладает более обширным объемом и при этом способно схватывать, выделять и наглядно выявлять внутреннее. Художественное произведение есть, правда, не только всеобщее представление, а определенное воплощение последнего; однако как в происшедшем из духа и его представляющего элемента в художественном произведении, несмотря на его наглядную живость, должен проходить красной нитью характер всеобщности. Отсюда получается более высокая идеальность поэтического произведения по сравнению с вышеуказанной формальной идеальностью этого произведения, заключающейся лишь в том голом факте, что оно сделано. Здесь задача художественного произведения состоит в том, чтобы охватить предмет в его всеобщности и опустить в его внешнем явлении все то, что осталось бы для целей выражения содержания лишь внешним и безразличным. Художник поэтому берет в применяемых им формах и способах выражения не все то, что он преднаходит во внешнем мире, и не только потому, что он это преднаходит, а схватывает лишь надлежащие черты, которые и соответствуют понятию предмета, если только он хочет создать подлинную поэзию. Если он берет образцом природу и ее создания вообще, берет образцом существующее, то он делает это не потому, что природа создала предметы его изображения вот такими-то, а потому, что она их создала *надлежащим образом*: но это «надлежащее» есть для художника нечто более высокое, чем само существующее.

При изображении, например, человеческого лица, художник не поступает так, как поступают, скажем, при реставрировании старых картин. В последнем случае даже в местах, которые пишут вновь, все же подражают тем трещинам, которые вследствие потреснутости лака и красок обтянули, словно сеть, все другие, старые части картины. Портретная живопись опускает борозды на коже, и тем паче веснушки, прыщики, отдельные следы оспы, родимые пятнышки и т. д., и так называемая естественность знаменитого Деннера не может служить образцом, которому портретисты должны следовать. И точно так же мускулы и жилы, хотя они и изображаются, все же не должны выступать в портрете так определенно и подробно, как в природе. Ибо во всем этом мало или ничего нет духовного, а выражение духовного является существенным в человеческом облике. Вот почему я не могу

находить только недостатком то обстоятельство, что у нас, например, делают меньше голых статуй, чем у античных народов. Напротив, современный покррой нашей одежды нехудожественен и прозаичен по сравнению с более идеальным одеянием античных народов. Обе формы одежды имеют общую цель покрывать тело. Но одежда, которую изображает античное искусство, есть некоторая поверхность, которая сама по себе более или менее бесформенна и получает определенный характер лишь в том отношении, что она должна быть прикреплена к определенному месту тела, например, к плечам. Во всех же остальных отношениях одеяние остается способным принимать какие угодно формы и свисает на человеке просто и свободно сообразно присущей ему собственной тяжести или определяется положением тела, позитурой и движением членов. Эта податливость, которая делает явственным, что внешнее всецело служит лишь для изменчивого выражения духа, выступающего в теле, так что особая форма одеяния, образующиеся на нем складки, тот способ, каким оно спадает вниз или поднимается вверх, всецело определяется изнутри и лишь приспособляется как раз к тому положению или движению тела, которое соответствует состоянию духа в данный момент, — вот эта податливость и составляет идеальное в одежде. Напротив, в наших современных костюмах вся материя заранее выкроена и сшита по формам членов тела так, что совершенно отсутствует или существует лишь в самой ничтожной степени собственное, свободное спадание платья. Ибо даже характер складок определяется швами, и вообще покррой и способ спадания заранее устанавливается портным совершенно технически, ремесленно. И здесь, правда, строение членов тела регулирует в общем форму одежд, однако в этом приспособлении к форме человеческого тела они как раз представляют собою лишь обезьяничаение, плохое подражание членам человеческого тела или искажение последних соответственно условной моде и случайному капризу данного времени, и готовый фасон остается всегда одним и тем же, не может отражать в себе положения в движения тела. Так, например, рукава пиджака и брюки остаются одними и теми же, каким бы образом мы ни двигали руки и ноги. Складки в лучшем случае образуются различным образом, но всегда соответственно неизменным швам, как, например, панталоны на статуе Шарнгорста. Наша одежда, стало быть, не достаточно отделена как внешнее от внутренней жизни, чтобы затем, наоборот, оказываться определяемой изнутри, а в ложном подражании форме, данной природой, остается неизменной в своем раз навсегда сделанном покрое.

Нечто подобное тому, что мы сейчас сказали относительно формы человеческого тела и облегающей его одежды, применимо также и к множеству других внешних черт и потребностей в человеческой жизни, которые сами по себе необходимы и общи всем людям, и, однако, не находятся в связи с теми существенными определениями и интересами, которые составляют по своему содержанию настоящее всеобщее в человеческом существовании, как бы все эти физические условия, — то, например, обстоятельство, что человек ест, пьет, спит, одевается и т. д., — ни были внешне переплетены с исходящими от духа действиями.

Нужно, правда, признаться, что в поэзии допустимо включение таких потребностей, их художественное изображение, и мы, например, за Гомером признаем в широчайшей мере право на изображение этих физических сторон жизни. Однако и он, вопреки всяческой *ἐνέργεια*, всяческой ясности для созерцания, должен ограничиться тем, чтобы упоминать о таких состояниях лишь в общих чертах, и никому не придет в голову требовать, чтобы он перечислил и описал все подробности, встречающиеся нам в действительной жизни. И в самом деле, при описании тела Ахилла он упоминает о его высоком лбе, красивом носе, длинных, сильных ногах, не изображая, однако, пункт за пунктом подробно тех черт указанных членов, которыми они отличались в действительном существовании, положения каждой части и ее соотношения с другими, цвета и т. д., а ведь лишь такое описание было бы настоящим естественным изображением тела Ахилла. Но и помимо этого, мы должны указать, что в поэзии способ выражения всегда дает общее представление в отличие от природной единичности. Поэт всегда дает вместо предмета лишь название, слово, в котором единичное становится всеобщим, так как слово произведено воображением и уже благодаря этому носит в себе характер всеобщности. Можно, правда, сказать, что в представлении и в речи *естественно* употреблять название, слово в качестве бесконечной аббревиатуры существующего в природе предмета. Однако эта естественность все же оказывается в таком случае естественностью, прямо противоположной первой и уничтожающей ее. Спрашивается, следовательно, о какого рода естественности идет речь в вышеуказанном противопоставлении поэтическому, ибо «естество» вообще представляет собою неопределенное, пустое слово. Поэзия всегда должна будет выделять в своем изображении лишь энергичное, существенное, характерное, и это выразительно существенное есть именно идеализованное, а не лишь существующее, изложение подробностей которого, имевших место при каком-нибудь случае, какой-нибудь сце-

не и т. д., непременно сделало бы изображение тусклым, безвкусным, утомительным и невыносимым.

Однако по отношению к этого рода всеобщности искусства отличны друг от друга; одни искусства более идеальны, а другие более стремятся к внешней наглядности. Скульптура, например, абстрактнее в своих созданиях, чем живопись, а в поэзии эпическая поэзия, с одной стороны, уступает во внешней живости действительно поставленным на сцене драматическим произведениям, но, с другой стороны, она столь же превосходит драматическое искусство в полноте и наглядности, так как эпический поэт дает нам конкретные образы событий, которые он видит в своем воображении, а драматург, напротив, должен удовлетворяться изображением внутренних мотивов поступков своих героев, их воздействия на волю и реакции на них внутренней душевной жизни.

(с) Далее, так как именно *дух-то* реализует в форме внешнего явления само по себе интересное содержание своего внутреннего мира, то также и в этом отношении возникает вопрос, каково значение противоположности между идеалом и естественностью. Собственно говоря, нельзя в этой сфере употреблять слово «естественный» в его настоящем смысле, ибо в качестве внешнего облика духа естественное таково не только благодаря тому, что оно существует непосредственно, как, например, животная жизнь, природный ландшафт и т. д., а, поскольку *дух-то* воплощает себя в теле, оно выступает здесь согласно своему определению лишь как выражение духовного и, следовательно, как идеализованное. Ибо это принятие в дух, это образование и формирование со стороны духа именно и означает идеализировать. О мертвых говорят, что их лицо снова приняло то выражение, которое оно имело в детстве. Телесно, зафиксировавшееся выражение страстей, привычек и стремлений, характерное во всяком их волнении и действовании, исчезает, и снова возвращается неопределенность детских черт лица. Но в жизни черты лица и вся фигура получают характер своего выражения от внутренней жизни, как, например, разные народы, сословия и т. д. обнаруживают различия своих духовных направлений и деятельностей в своем внешнем облике. Во всех этих отношениях внешнее, как проникнутое духом и порожденное им, уже является идеализованным по сравнению с природой как таковой. Лишь здесь впервые получают настоящее значение вопрос о естественном и идеальном. Ибо одни выставляют утверждение, что естественные формы духовного уже в своем действительном, не созданном снова искусством явлении сами по себе так совершенны, прекрасны и превосходны, что не может быть еще другого прекрасного, которое оказалось бы выше существующего и в отличие от него было бы идеалом, так как

искусство неспособно достигнуть целиком даже того уровня красоты, который оно преднаходит в природе. Другие же выставляют требование, чтобы искусство самостоятельно находило еще другие, более идеальные формы и способы изображения, чем те, которые существуют в действительности. В этом отношении имеет важное значение в особенности вышеупомянутая полемика г. фон-Румора, ибо, если другие постоянно имеют на языке идеал, смотрят сверху вниз на природу и говорят о ней презрительно, то г. фон-Румор говорит столь же свысока и презрительно о идее и идеале.

Истина состоит в следующем. В духовном мире на самом деле существует внешне и внутренне ординарная природа, которая внешне вульгарна именно потому, что вульгарна ее внутренняя сторона, и она в своих действиях и своем внешнем проявлении обнаруживает лишь стремления, продиктованные завистью, мелкой корыстью и чувственностью. Искусство может брать предметом своего изображения также и эту вульгарную натуру, и оно это частично делало. Но в этом случае возможно одно из двух. Либо, как мы уже сказали раньше, существенно интересным остается единственно только изображение как таковое, искусность в созидании, и в таком случае художник тщетно предъявлял бы требование к образованному человеку, чтобы его привлекало целиком все художественное произведение, т. е. также и его содержание. Либо художник должен своим особым пониманием предмета сделать из него еще нечто другое и более глубокое. Так называемая жанровая живопись не пренебрегала изображением таких предметов, и голландские живописцы довели до совершенства этот род искусства. Что привело голландцев к этому жанру? Какое содержание выражено в этих их небольших картинах, которые, однако, имеют для нас в высшей степени притягательную силу? Мы не должны их отбросить в сторону и отвергнуть, приклеив к ним этикетку «вульгарная натура». Ибо если мы ближе рассмотрим подлинный материал этих картин, то мы убедимся, что он вовсе не так вульгарен, как это обычно принимают.

Голландцы черпали содержание своих изображений в самих себе, в своей собственной жизни того времени, и не надо им ставить в упрек то, что они воспроизвели с помощью искусства эту находившуюся перед их глазами действительность. То, что художники ставят перед взором и мыслью своих современников, должно быть также и взято из жизненного содержания этого времени, если они хотят, чтобы их произведения вполне заинтересовали современное им поколение. Чтобы знать, что вызывало тогда интерес голландцев, мы должны спросить об этом их историю. Голландец сам создал большую часть почвы, на которой он живет, и вынужден

непрерывно защищать и отстаивать ее от натиска моря. Горожане вместе с крестьянами благодаря своему мужеству, выдержке и храбрости свергли иго испанского владычества в царствование Филиппа II, сына Карла V, царствовавшего над обширной, могучей мировой державой, и завоевали себе вместе с политической также и религиозную свободу, избрав религию свободы. Эта гражданственность и дух предприимчивости как в малом, так и в великом, как в собственной стране, так и в далеких морях, это заботливо добытое и вместе с тем опрятное и красивое житье-бытье, радостная гордость, внушаемая сознанием, что всем этим они обязаны своей собственной деятельности,— вот то, что составляет общее содержание их картин. Но это не вульгарный материал и содержание, хотя, разумеется, что к содержанию этих картин нельзя подходить с тем спесивым чувством превосходства, для которого единственным критерием служит придворная жизнь и манеры высшего общества. Проникнутый таким законным чувством национальной гордости, Рембрандт написал свою находящуюся теперь в Амстердаме знаменитую картину «Ночная стража», Вап-Дейк — многие из своих портретов, Вуверман — свои изображения кавалерийских сцен, и даже крестьянские попойки, веселые штуки и шутки суть также проявления этой национальной гордости.

В виде параллели укажем, например, на то, что на художественной выставке текущего года также имеются хорошие жанровые картины; они, однако, далеко не могут сравниться по искусности изображения с такого рода картинами голландцев. По своему содержанию они также не могут возвыситься до свободы и радостности, проникающих картины голландцев. Перед нами, например, женщина, которая идет в трактир, чтобы угостить своего мужа хорошей порцией браги. Здесь мы ничего не видим, кроме зрелища сварливых, злобных людей. Напротив, в картинах голландцев, изображающих трактиры, свадебные торжества и танцы, пиры и попойки, если и доходит иногда до ссор и потасовок, то все это происходит весело и забавно, жены и девушки также участвуют в общем веселии, и все и вся проникнуто чувством свободы и разгула. Эта внутренняя радостность при всех правомерных удовольствиях, проникающая даже в жанровые изображения животных и проявляющаяся в этих изображениях как сытость и удовлетворенность, эта свежесть бодрой духовной свободы и живость в схватывании и изображении такого рода сцен представляет собою высшую душу таких картин.

В сходном смысле превосходны картины Мурильо, изображающие юных нищих (находятся в Мюнхенской центральной картинной галерее). С внешней стороны предмет изоб-

ражения носит здесь вульгарный характер. Мать ищет вшей в голове мальчугана, а он в это время спокойно жует свой кусок хлеба; на другой такого же рода картине двое других мальчишек, ободренные и нищие, едят дыни и виноград. Но в этой бедности и полунагоде сквозит изнутри и извне как раз только такая полнейшая беззаботность и беспечальность, большей которой мы не встретим даже у дервиша; сквозит полнейшее чувство здоровья и жизнерадостности. Это отсутствие забот о внешнем и отражающаяся в этом внешнем внутренняя свобода и есть то, чего требует понятие идеального. В Париже находится рафаэлевский портрет мальчика, который свободно оперев голову о локоть, смотрит в свободную даль с таким блаженством, таким беззаботным удовлетворением, что положительно нельзя оторваться от этого изображения духовного, радостного здоровья. Подобное же удовлетворение доставляют нам мурильовские мальчуганы. Сразу видно, что у них нет никаких других интересов и целей, но не вследствие тупости: они сидят на корточках довольные и счастливые почти как олимпийские боги. Они ничего не делают, ничего не говорят, но они — вылитые из одного куска, цельные люди, без всякой досады, без всякого разлада в душе, а при наличии этой основы всякой способности, дельности, у нас получается представление, что из таких мальчуганов может выйти все самое лучшее. Это — совершенно другое представление, чем то, которое в нас вызывает вид сварливой, раздражительной женщины в вышеупомянутой картине или крестьянин, закручивающий свой кнут, или вид почтальона, спящего на сене.

Но такого рода жанровые картины должны быть небольшого размера и казаться также и в своем совершенно чувственном виде чем-то незначительным, чем-то, из рамок чего мы выросли как в том, что касается изображаемого предмета, так и в том, что касается содержания. Для нас стало бы невыносимым видеть нечто подобное в натуральной величине и, значит, чувствовать притязание, будто нечто подобное во всем своем объеме способно действительно удовлетворять нас.

Только воспринимая таким образом изображение того, что обычно называют низкими, обыденными предметами, мы поймем, почему они могут стать содержанием произведений искусства.

Но существуют, разумеется, более высокие, более идеальные предметы для искусства, чем изображение такой радости и гражданской дельности в самих по себе все же незначительных частностях. Ибо человек имеет более серьезные интересы и цели, источником которых является внутреннее раскрытие и углубление духа и в которых он необходимо остается в гармонии с собою. Высшим искусством будет то,

которое ставит своей задачей изображение этого высшего содержания. Лишь по отношению к этому искусству ставится вопрос, откуда же должны быть заимствованы формы для изображения такого порожденного духом содержания? Одни придерживаются того мнения, что подобно тому как художник носит сначала в самом себе те высокие идеи, которые воплощены в его созданиях, он должен также образовать из самого себя соответствующие этим идеям высшие формы, как, например, образы греческих богов, Христа, апостолов, святых и т. д. Против этого утверждения больше всего ополчается г. фон-Румор, признавая как раз отступлением от правильного пути то направление, в котором художники самовластно изобретали свои формы в отличие от природы и выставляли как образец для подражания шедевры итальянцев и нидерландцев. В этом отношении он порицает («*Italienische Forschungen*» I, p. 105) то, что «учение об искусстве старалось в последние шестьдесят лет доказать, будто единственная или, во всяком случае, главная цель искусства состоит в том, чтобы вносить улучшения в отдельные образования природы, создавать формы, стоящие вне связи с существующими, формы, которые подражают творениям природы, но делают их еще более прекрасными и должны как бы вознаградить смертный род людской за тот факт, что природа не сумела оформлять более прекрасно». Поэтому он советует (p. 63) художнику «отказаться от титанического намерения возвеличить, преобразить *форму природы*, или как бы иначе ни называлась в произведениях, трактующих об искусстве, такая гордыня человеческого духа». Ибо г. фон-Румор того убеждения, что даже для высших духовных предметов уже имеются в существующем удовлетворительные внешние формы, и он утверждает поэтому (p. 83), «что художественное изображение даже там, где его предметом является такое духовное, какое только можно себе представить, никогда не покоится на произвольно установленных знаках, а всецело покоится на данной в природе значительности органических форм». При этом г. фон Румор имеет, главным образом, в виду указанные Винкельманом идеальные формы древних. Выделение и собрание воедино этих форм является бесконечной заслугой Винкельмана, хотя по отношению к некоторым частностям у него может быть и вкрались ошибки. Так, например, г. фон-Румор, по-видимому, полагает (p. 115 в примечании), что удлинение подчревя, которое Винкельман (K. G., kn. V, gl. 4, § 2) считает признаком античного идеала формы, заимствовано из римских статуй. Г. фон-Румор требует, напротив, в своей полемике против идеального, чтобы художник всецело отдался изучению естественных форм; лишь в них истинно обнаруживается прекрасное в собственном смысле. Ибо, говорит он

(р. 144), «важнейшая красота покоится на той данной, коренящейся в природе, а не в человеческом произволе, символике форм, благодаря которой последние образуют определенные соединения признаков и знаков, при взгляде на которые мы необходимо отчасти вспоминаем определенные представления и понятия, отчасти же также и более определенно осознаем дремлющие в нас чувства». И, таким образом, «тайная черта духа, скажем, то, что называют идеей», и связывает «художника с родственными явлениями природы, и в последних он совершенно постепенно все яснее и яснее узнает свое собственное хотение и становится способным выразить последнее посредством этих форм» (р. 105).

Верно, во всяком случае, что в идеальном искусстве не может быть речи о произвольно установленных знаках, и если вышло, что подражание тем идеальным формам древних, о которых мы говорили выше, и отодвигание на задний план подлинных естественных форм привели к ложным и пустым абстракциям, то г. фон-Румор правильно поступает, восставая самым энергичным образом против такого результата.

Однако относительно этого противопоставления художественного идеала и природы нужно констатировать, главным образом, следующие положения.

Существующие в природе формы духовного содержания мы в самом деле должны брать как символические формы в том общем смысле, что они не обладают значимостью непосредственно, сами по себе взятые, а представляют собою некое явление внутреннего и духовного, которое они выражают собою. Это уже в их действительном существовании, вне пределов искусства составляет их идеальность в отличие от природы как таковой, которая не изображает собою ничего духовного. В искусстве на его высшей ступени внутреннее содержимое духа должно получить свой внешний облик. Это содержимое находится в действительном человеческом духе и, таким образом, оно как и внутренняя жизнь вообще, обладает своим наличным внешним обликом, в котором оно выражает себя. Как ни верно, что мы должны с этим согласиться, все же вопрос о том, существуют ли в наличной действительности такие прекрасные, выразительные облики и физиономии, которыми искусство могло бы непосредственно пользоваться как портретом при изображении, например, Юпитера, его величия, спокойствия, мощи, Юноны, Венеры или Петра, Христа, Иоанна, Марии и т. д.—этот вопрос остается в научном отношении совершенно праздным. Можно, правда, об этом спорить, приводить доводы за и против, но вопрос все же остается совершенно эмпирическим, и даже в качестве эмпирического вопроса он неразрешим. Ибо единственным способом решить его было бы действительное показывание, а это

едва ли можно сделать по отношению, например, к греческим богам, а если даже мы захотели бы поставить этот вопрос по отношению к настоящему времени, то этого нельзя сделать, ибо один, скажем, видел совершенно прекрасные лица, а другой, в тысячу раз более умный, не видел их. Но и, кроме того, красота форм все еще вообще не дает того, что мы называли идеалом, так как в состав идеала входит, вместе с тем, также и индивидуальность содержания и вследствие этого также и индивидуальность формы. Совершенно, например, правильное по форме прекрасное лицо может, однако, быть холодным и невыразительным. Но идеалы греческих богов представляют собою индивидуумов, которым в пределах общего типа не недостает также и характерной определенности. Живость же идеала покоится как раз на том, что этот определенный, основной духовный смысл, который должен получить воплощение, всецело пропитывает собою все частные стороны внешнего явления: осанку, позы, движения, черты лица, форму членов тела и т. д., так что не остается ничего пустого и незначительного, а все оказывается проникнутым этим смыслом. Те, например, произведения греческой скульптуры, которые, как теперь доказано, на самом деле принадлежат резцу Фидия, возвышают зрителя, главным образом, такого рода всепроникающей собою живостью. Идеал в них еще сохранен во всей своей строгости, еще не перешел в прелесть, миловидность и грацию, а еще удерживает каждую форму в прочной связи с всеобщим смыслом, который должен быть телесно воплощен в этом произведении. Эта высшая живость составляет отличительную черту произведений великих художников.

Такое основное значение мы должны назвать абстрактным в себе по сравнению с частным характером действительного мира явлений, и притом это основное значение преимущественно абстрактно в скульптуре и живописи, которые выделяют лишь один момент, не переходя дальше к такому всестороннему изображению характера, какое Гомер нам дал, например, в образе Ахилла, изображенного столь же суровым и жестоким, сколь мягким и дружелюбным и, кроме того, со стороны многих других душевных черт. Такое значение может найти себе выражение также и в существующей действительности. Так, например, почти нет лица, которое не было бы способно выражать благочестие, благоговейное настроение, веселость и т. д. Но такие физиономии выражают еще помимо этого также и тысячи других различных душевных черт, или совершенно не подходящих к тому основному значению, которое должно быть вычеканено, или во всяком случае не находящихся с ним в связи. Поэтому мы сразу же узнаем портрет по имеющимся в нем частным чертам,

На старонемецких и нидерландских картинах нам, например, часто встречаются изображения дарителя с его домочадцами, женой, сыновьями и дочерьми. Художник хотел их изобразить потруженными в благоговейное настроение, и благочестие действительно светит из всех черт их лица, но, кроме того, мы узнаем в мужчинах, скажем, храбрых воинов, людей, обуреваемых сильными земными чувствами, многоискупленных, много живших и испытавших, а в женщинах перед нами выступают такие же полные жизни и сил супруги. Если мы сравним с ними лица даже в таких картинах, которые славятся верностью изображенных в них лиц природе, Марию или стоящих рядом с ней святых и апостолов, то мы увидим, что на лицах последних можно прочесть лишь одно выражение, и все формы, строение костей, мускулы, неподвижные и подвижные черты сконцентрированы на одном, должны давать нам одно лишь это выражение. Эта прилаженность, пригнанность всех элементов произведения друг к другу и составляет то, чем отличается подлинно идеальное изображение от портрета.

Можно было бы думать, что художник должен отобрать из существующих форм наилучшее и собрать их воедино или, как это часто бывает, выискивать в коллекциях эстампов и гравюр лица, позы и т. д., чтобы найти для своего содержания подлинные формы. Но этим собиранием и отбором дело не кончено, и художник должен быть творцом, должен целиком и полностью создавать и формировать в своем собственном воображении одушевляющее его значение, и он должен это сделать как со знанием соответствующих форм, так и с твердым чутьем и глубоким чувством.

В. ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ИДЕАЛА

Идеал как таковой, который мы до сих пор рассматривали со стороны его общего понятия, было относительно легко понять. Но так как прекрасное в искусстве, поскольку оно есть идея, не может остановиться на своем лишь общем понятии, а уже согласно этому понятию обладает внутри себя определенностью и особенностью и поэтому должно выступить из своих пределов и перейти в действительную определенность, то возникает с этой стороны вопрос, каким образом идеальное, несмотря на то, что оно выходит в область внешнего и конечного и, следовательно, в область неидеального, все же в состоянии сохранить себя, равно как и, наоборот, конечное существование в состоянии принять в себя идеальность прекрасного в искусстве.

В этом отношении мы должны подвергнуть обсуждению следующие пункты:

Во-первых, определенность идеала как таковую.

*Во-вторых, определенность, поскольку она благодаря своей особенности развивается дальше во внутренний *разлад* Differenz, в *различие* внутри себя, и в разрешение этого разлада, то, что мы в общем можем обозначить как *действие*.*

В-третьих, внешнюю определенность идеала.

1. ИДЕАЛЬНАЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ КАК ТАКОВАЯ

1. Мы уже видели, что искусство должно прежде всего сделать центром своих изображений божественное. Но божественное, фиксированное само по себе, фиксированное как *единство* и *всеобщность*, имеется по существу лишь для мысли, и как само по себе не имеющее образа, не может входить в сферу творчески оформляющей фантазии. И евреям и магометанам в самом деле запрещено набросать себе образ бога с целью, дать возможность созерцанию, вращающемуся в сфере чувственного, нагляднее представлять себе его. Пластическому искусству, которое непременно нуждается в наиконкретнейшем, живом облике, нет поэтому здесь места, и единственно только лирике дано, возносясь к богу, воспевать хвалу его могуществу и величию.

2. Однако, с другой стороны, сколь бы божественному ни были свойственны *единство* и *всеобщность*, оно все же в такой же степени также и существенно определено внутри самого себя, и так как оно отказывается от абстрактности, то оно, стало быть, отдается образности и наглядности. Когда фантазия представляет его себе и воплощает образно в форме определенности, то благодаря этому сразу получается некое многообразие в процессе определения, и здесь только начинается впервые подлинная область идеального искусства.

Ибо, *во-первых, единая* божественная субстанция раскалывается и расщепляется на множество самостоятельно существующих, самодовлеющих богов, как, например, в отличающем греческое искусство политеистическом понимании, да и для христианского представления бог, наряду с его чисто духовным единством внутри себя, выступает как действительный человек, непосредственно впутанный в земное и мирское. *Во-вторых, божественное* налично и действенно в своем определенном явлении и вообще в своей действительности, в умонастроении и чувстве, в воле и совершенниях человека, и, таким образом, преисполненные духа божьего, люди, святые мученики, блаженные и вообще благочестивые оказываются равно достойным предметом также и идеального искусства. Но, вместе с этим началом особенности божественного и его определенного и, стало быть, также и его мирского существования выступают наружу, *в-третьих, частные* черты человеческой дей-

ствительности. Ибо человеческое сердце со всем тем, чем оно волнуемо в глубочайших глубинах и что представляет собою в нем силу,— всякое чувство и всякая страсть, всякий глубокий сердечный интерес, вся конкретная жизнь,— образует живой материал искусства, и идеал есть его изображение и выражение.

Напротив, божественное как чистый дух внутри себя есть предмет лишь мыслительного познания. Дух же, телесно воплощенный в деятельности, поскольку он всегда созвучен (anklingt) лишь человеческому сердцу, принадлежит искусству. Однако здесь затем сразу же выступают особенные интересы и поступки, определенные характеры, состояния и ситуации, в которых последние находятся в определенный момент времени, выступает вообще переплетенность с внешним, и мы должны поэтому указать, в чем вообще состоит ближайшим образом идеальное в связи с этой определенностью.

3. Высшая чистота идеала, согласно уже сказанному выше, будет также и здесь состоять лишь в том, что перед нами поставят богов, Христа, апостолов, святых, кающихся и благочестивых в их блаженном спокойствии, в той удовлетворенности, в которой их не касается ничто земное, никакие его нужды, никакой напор его многообразно перепутанных событий, не касается борьба и антагонизм. В особенности скульптура и живопись нашли идеальные в этом смысле образы, подобающие для отдельных богов, равно как и для Христа как спасителя мира, для отдельных апостолов и святых. То, что само по себе истинно, изображается здесь лишь в *своем* существовании, изображается как соотносящееся с самим собой, а не как выходящее за свои пределы и вступающее в искажающие его условия конечного существования. Хотя это замкнутое в себе изображение не лишено частных черт, однако те частные черты, которые во внешнем и конечном глядят врозь, расходятся в разные направления, здесь очищены, стали простой определенностью, так что следы какого-либо внешнего влияния, внешних условий представляются совершенно уничтоженными. Этот бездейственный, вечный, самодовлеющий покой, этот отдых, как, например, в изображении Геркулеса, составляет также и в определенности идеальное как таковое. Поэтому даже в том случае, когда изображают богов вмешивающимися во внешние события, они все же должны сохранить свое непреходящее, неущербимое величие. Ибо, например, Юпитер, Юнона, Аполлон, Марс, представляют собою, хотя и определенные, но прочные силы и власти, которые сохраняют свою характеризующую их по существу самостоятельную свободу даже и в том случае, когда их деятельность обращена во-вне. И, таким образом, в пределах определенности идеала может появляться некоторая отдельная частная

черта, но этим дело не ограничивается: духовная свобода должна в самой себе являть себя целостностью и возможностью обладать в этом самодовлении всеми чертами.

Спустившись ниже, в область земного и человеческого. идеальное в определенности проявляет свое действие тем, что какое-нибудь наполняющее человека субстанциальное содержание сохраняет силу подчинить себе все отличающие субъективность частные черты. Именно благодаря этому особенное в чувствах и действиях вырывается из-под власти случайности, и конкретные частные черты изображаются в большем согласии с их подлинной внутренней правдой. Ведь и вообще все, носящее название благородного, превосходного и совершенного в человеческом сердце, есть не что иное, как то, что истинная субстанция духовного — нравственность, божественность — проявляет себя в субъекте могущественным, и поэтому человек вкладывает свою живую деятельность, силу воли, свои интересы, страсти и т. д. лишь в это субстанциальное, чтобы доставить в нем удовлетворение своим истинным внутренним потребностям.

Но как бы определенность духа и его внешности ни представлялась в идеале просто резюмированной в себе, все же с повернутой в сторону существования особенностью вместе с тем непосредственно связан принцип *развития* и, стало быть, в силу направленности во-вне с особенностью непосредственно связаны различие и борьба противоположностей.

Это приводит нас к более тесному рассмотрению дифференцированной (*differenten*), протекающей в виде процесса определенности идеала, которую мы в общем можем понимать как *действие*.

II. ДЕЙСТВИЕ

Определенности как таковой ввиду того, что она представляет собою идеальную определенность, свойственна милая невинность небесного блаженства, подобного тому, в котором пребывают ангелы. Бездейственный покой, величие самостоятельной и самодовлеющей силы, равно как и вообще крепость и концентрированность, отличающие субстанциальное в самом себе. Однако столь же верно, что внутреннее и духовное существует лишь как деятельное движение и саморазвертывание. Но саморазвертывание не проходит без односторонности и разлада. Распространяясь во все стороны, раскрывая себя в своих особенностях, полный, целостный дух выходит из своего состояния покоя и, вступая в область антагонизма, в разорванное, перепутанное земное существование, противопоставляет себя самому себе, и в этом расколе он уже больше не в силах избежать тех несчастий и бедствий, которые неразрывно связаны со всем конечным.

Даже бессмертные боги политеистических религий не живут в вечном мире. Они переходят к образованию партий, борются со страстями и целями, противодействующими их намерениям, и должны подчиняться судьбе. Даже христианский бог не освобожден от перехода к унижению страданий и к позору смерти; он не освобождается от душевных мук, в которых он должен воскликнуть: «Боже мой, боже мой! За что ты меня покинул?» Его мать претерпевает сходную жестокую муку, и человеческая жизнь есть вообще жизнь разлада, борьбы и печалей. Ибо истинная мера величия и силы познается лишь по величию и силе той противоположности, после преодоления которой дух снова сосредоточивается в себе, снова становится внутренним единством; интенсивность и глубина субъективности обнаруживаются тем больше; чем бесконечнее и чудовищнее обстоятельства ее тянут в разные стороны, чем более раздирающи те противоречия, под гнетом которых она, однако, должна оставаться непоколебимой в самой себе. Лишь в этом самораскрытии подтверждается сила идеи и идеального, ибо сила состоит лишь в том, что обладающий ею сохраняет себя в своем отрицании.

Но так как вследствие такого развития особенность идеала вступает в отношение с тем, что находится вне его, и вследствие этого и входит в мир, который, вместо того чтобы воплощать в самом себе идеальное, свободное согласие понятия со своей реальностью, являет нам, наоборот, существование, которое определенно не таково, каковым оно должно быть, то мы при рассмотрении этого отношения должны выяснить, в какой мере определенности, в которые вступает идеал, либо сами по себе, непосредственно содержат в себе идеальность, либо более или менее способны стать содержащими в себе идеальность.

В этом отношении следующие три основных пункта требуют нашего более пристального внимания.

Во-первых, общее состояние мира, являющееся предпосылкой индивидуального действия и характера этого действия.

Во-вторых, особенность состояния, определенность которого вносит в вышеуказанное субстанциальное единство тот разлад и ту напряженность, которые побуждают к действию — *ситуация*.

В-третьих, понимание ситуации со стороны субъективности и реакция, посредством которой выступает наружу борьба и разрешение разлада — *действие* в настоящем смысле этого слова.

1. Общее состояние мира

Идеальная субъективность в качестве живого субъекта носит в себе свойство действовать и вообще двигаться и быть

деятельной, поскольку она должна выявить и осуществить то, что в ней заключено. Для этого она нуждается в некоторой среде, в окружающем ее мире как общей почве для своей реализации. Если мы в данной связи говорим о *состоянии*, то мы разумеем под этим общий характер существования того *субстанциального*, которое в качестве существенного в области духовной действительности сцепляет все явления последней. Можно в этом смысле говорить, например, о состоянии образования, наук, религиозного чувства, а также и о состоянии финансов, судопроизводства, семейной жизни и всяких других частных явлений. Но следует затем прибавить, что все эти стороны представляют собой на самом деле лишь формы одного и того же духа, одного и того же содержимого, которое в них раскрывается и осуществляется. Поскольку же мы здесь в частности говорим о состоянии мира, как о всеобщем способе существования духовной действительности, мы должны его рассматривать со стороны *воли*. Ибо через посредство воли дух вообще вступает в существование, и непосредственные субстанциальные узы действительности обнаруживаются в определенном характере проявления деятельности определений воли, понятий нравственного, законообразного и вообще того, что мы в общем можем назвать справедливостью.

И тут возникает вопрос, каков должен быть характер такого общего состояния, чтобы оказаться сообразным с индивидуальностью идеала.

(а) На основании сказанного раньше можно сразу установить следующие положения.

(α) Идеал есть единство внутри себя, и не формальное, лишь внешнее, а имманентное единство содержания в нем самом. Эту единую внутри себя субстанциальную самостоятельность (*Beruhen auf sich*) мы уже выше обозначили как характеризующие идеал самодовление, спокойствие и блаженство. На достигнутой нами теперь стадии рассмотрения мы выделим это свойство как *самостоятельность* и будем требовать от общего состояния мира, чтобы оно выступало в форме самостоятельности, дабы оно было в состоянии принять в себя образ идеала.

Однако «самостоятельность» имеет двоякий смысл.

(αα) Ибо обычно называют без обиняков самостоятельным субстанциальное в самом себе, и мы называем так последнее только за эту его субстанциальность и первичную причинность; мы также называем такое субстанциальное божественным в себе и абсолютным. Но фиксированное в этой всеобщности, рассматриваемое лишь как субстанция, это самостоятельное не субъективно в самом себе и поэтому тотчас же встречает свою неподвижную противоположность в лице особенной, конкретной индивидуальности. Однако в этой про-

тивоположности, как и вообще там, где имеется противоположное, теряется истинная самостоятельность.

(ββ) Мы также привыкли, наоборот, приписывать самостоятельность индивидуальности, руководящейся, хотя только формально, лишь собою, обладающей твердым субъективным характером. Но субъективность, поскольку она лишена истинного жизненного содержания, так что эти силы и субстанции существуют сами по себе, вне его, и остаются некоторым чуждым его внутреннему и внешнему существованию содержанием, оказывается постольку также и противоположностью истинно субстанциального и теряет вследствие этого характер содержательной самостоятельности и свободы. Истинная же самостоятельность состоит по существу исключительно только в единстве и приписывании друг другом индивидуальности и всеобщности, ибо всеобщее впервые приобретает конкретную реальность лишь через единичное, равно как и единичный и особенный субъект впервые находят непоколебимый базис и подлинное содержание для своей действительности лишь во всеобщем.

(γγ) Мы поэтому должны рассматривать здесь требуемую от всеобщего состояния мира форму самостоятельности лишь следующим образом. Чтобы быть самостоятельной, субстанциальная всеобщность должна в этом состоянии обладать в самой себе обликом субъективности. Первым, что может притти нам на ум в качестве такого способа обнаружения этого тождества является мышление. Ибо мышление, с одной стороны, субъективно, а, с другой стороны, оно обладает как продуктом своей истинной деятельности всеобщим и есть и то и другое, всеобщность и субъективность, в свободном единстве. Однако всеобщее мышления не есть всеобщее искусства, взятого в его красоте, и, кроме того, по размышлению мы находим, что особенная индивидуальность в своей естественности, в своем облике, равно как и в своей практической деятельности и своих свершениях не находится в необходимом созвучии с всеобщностью мыслей. Получается, напротив, или, по крайней мере, может получиться разлад между субъектом, взятым в его конкретной действительности, и субъектом как мыслящим. То же самое различие имеет место в содержании всеобщего. А именно, когда подлинное и истинное в мыслящем субъекте уже начинает различать себя от прочей его реальности, оно уже отделилось также и в объективном явлении от остального существования. Но в идеале особенная индивидуальность и субстанциальное должны как раз оставаться между собою в неразрывном созвучии и, поскольку идеалу присуща свобода и самостоятельность субъективности, постольку окружающий мир состояний и условий не должен обладать такой существенной объективностью, ко-

торая существовала бы сама по себе, независимо от субъективного и индивидуального. Идеальный индивидуум должен поэтому быть замкнутым в себе, объективное должно еще принадлежать ему, а не быть отрешенным от индивидуальности субъектов, не двигаться и порождать себя само по себе, потому что в противном случае субъект отступал бы на задний план как нечто лишь второстепенное по сравнению с самим по себе уже готовым миром. В этом отношении, следовательно, всеобщее должно быть действительным в индивидууме, как нечто теснейшим образом принадлежащее ему, но принадлежащее ему не как свойство субъекта, поскольку у него есть *мысли*, а как свойство его *характера* и *чувства*. Другими словами: для достижения единства всеобщего и индивидуального требуется форма *непосредственности* в противоположность опосредствованию и различению, присущим мышлению, и самостоятельности, на необходимость которой мы указываем, получает образ *непосредственной* самостоятельности. Но сразу видно, что с такой самостоятельностью связана *случайность*. Ибо, если всеобщее, проникающее собою всю духовную жизнь, непосредственно налично в самостоятельных индивидуумах лишь как их субъективное чувство, природные задатки характера, и если оно не должно получить никакой другой формы существования, то оно уже одним этим предоставлено случайности воли и свершения. В таком случае оно остается своеобразием лишь данных индивидуумов и характера их мыслей и в качестве чего-то, являющегося только их частным достоянием; оно, само по себе взятое, не обладает силой пробить себе путь, не необходимо должно осуществиться, а выступает как решение, выполнение или столь же произвольный отказ от выполнения, исходящие от опирающегося исключительно лишь на себя субъекта, от его чувства, задатков, силы, дельности, хитрости и навыков, вместо того, чтобы все снова и снова осуществляться всеобщим способом, прочным и обязательным своей прочностью только самому себе.

Этот род случайности составляет, стало быть, здесь характерную черту того состояния, которого мы требовали как почвы и всеобщего способа проявления идеала.

(β) Чтобы этот определенный характер такого рода действительности, доступной для искусства, выступал яснее, мы бросим взгляд на противоположный способ существования.

(αα) Последний имеется там, где нравственное понятие справедливости и отличающий ее характер разумной свободы уже доработались до формы некоего *законопорядка*, и ее благодеяния были уже испытаны на опыте, так что даже во внешних действиях она имеется налицо как неизменная внутри себя необходимость, а не находится в зависимости от особенной индивидуальности и субъективности эмоционального

«строю души и склада характера. Это имеет место в рамках *государственной жизни*, там, где жизнь людей протекает в соответствии с понятием государства, ибо не всякое объединение людей в общественный союз, не всякую патриархальную «слитость можно называть государством. В истинном государстве законы, обычаи, права, поскольку они составляют всеобщие разумные определения свободы, также и имеют силу лишь взятые в этой их *всеобщности* и абстрактности. И точно так же, как сознание поставило перед собою предписания и законы в их всеобщности, так они и внешне действительны в качестве такового всеобщего, которое самостоятельно совершает свой закономерный путь, обладает и публичной властью над индивидуумами и силой осуществить эту власть, если они попытаются вызываяще противопоставить закону свой произвол.

(ββ) Такое состояние предполагает наличие водораздела между всеобщими правилами законодательствующего рас­судка и непосредственной жизнью, если мы понимаем под последней то единство, в котором все субстанциальное и существенное нравственности и справедливости приобретает впервые действительность лишь как чувство и умонастроение, лишь в *индивидуумах*, и единственно только ими осуществляется. В развитом состоянии государства право и справедливость и точно так же религия и наука или, по крайней мере, забота о воспитании в религиозном и научном духе являются делом *публичной* власти, и она проводит его.

(γγ) Положение *отдельных* индивидуумов в государстве благодаря этому таково, что они необходимо должны примкнуть к указанному прочному порядку и подчиняться ему, так как они с их характером и душевным строем уже больше не являются единственным существованием нравственных сил, а, наоборот, как это происходит в истинных государствах, все частные особенности образа мыслей, субъективного мнения и чувства должны подчиняться регулированию закона. Это присоединение к объективной разумности независимого от субъективного произвола государства может либо быть простой покорностью, подчинением, вызванным лишь тем, что права, законы и учреждения, как мощные и пользующиеся признанием, обладают принудительной силой, либо же оно может проистекать из свободного признания, из усмотрения разумности существующего, так что субъект снова находит себя в объекте. Но и в последнем случае отдельные индивидуумы всегда остаются чем-то сопутствующим и вне действительности государства не обладают никакой субстанциальностью внутри самих себя. Ибо субстанциальность теперь больше уже не представляет собою лишь *особое* достояние того или другого *индивидуума*,

а существует *сама по себе* и развита *всеобщим* и *необходимым* образом во всех своих сторонах, до мельчайших деталей. Какие бы поэтому правовые, нравственные, закономерные поступки ни совершали отдельные лица в интересах и в ходе развития целого, их воление и достижения, как и сами они, однако, всегда остаются по сравнению с целым незначительными и только иллюстрациями. Ибо их поступки всегда представляют собою лишь совершенно частичное осуществление отдельного случая, а не его осуществление как некоей всеобщности в том смысле, что данный поступок, данный случай благодаря этому будет превращен в закон или будет проявлен как закон. Точно так же и наоборот, отдельные лица, как отдельные лица, вовсе не интересны; желают ли они или не желают, чтобы право и справедливость имели силу; последние сами по себе имеют силу, и если бы данные отдельные лица и не хотели этого, право и справедливость все же имели бы силу. Правда, всеобщее, публичное право заинтересовано в том, чтобы все отдельные лица оказались действующими в согласии с ним, однако, отдельные лица интересны не в том смысле, будто именно благодаря тому, что то или другое отдельное лицо согласует свои действия с правом и нравственностью, последние впервые получают силу; всеобщее не нуждается в этом отдельном определении; наказание делает его имеющим силу даже в том случае, когда оно нарушается.

Подчиненное положение отдельного лица в развитых государствах обнаруживается, наконец, в том, что каждый индивидуум получает лишь совершенно определенную и всегда ограниченную долю в работе целого. В истинном государстве работа на общую пользу, равно как торговая и промышленная деятельность в гражданском обществе и т. д., многообразнейше разделена, так что государство в целом не является конкретным действием *одного* индивидуума и вообще не может быть доверено произволу, силе, мужественной храбрости, могуществу и разумению какого бы то ни было отдельного лица; бесчисленные дела и деятельность, требуемые государственной жизнью, должны быть поручены столь же бесчисленной массе лиц. Наказание преступника, например, уже больше не является делом индивидуального героизма и добродетели одного и того же лица, а разлагается на свои различные моменты, на следствие и оценку фактической стороны, на судебный приговор и исполнение этого приговора, и даже больше того: каждый из этих главных моментов сам в свою очередь имеет свои различные специальные стороны, из которых участвующие в его осуществлении получают на свою долю лишь какую-нибудь *одну*. Факт исполнения законов зависит поэтому, не от *одного* лица, а является результатом многостороннего сотрудничества в твердо установленном порядке. Кро-

ме того, каждому отдельному лицу предуказаны общие точки зрения, которые должны служить ему руководством в его деятельности, и то, что оно совершает согласно этим правилам, в свою очередь подлежит суждению и контролю высших властей.

(γ.) Во всех этих отношениях в правовом благоустроенном государстве публичные власти не носят индивидуального характера; в них господствует в своей всеобщности всеобщее как таковое; в этой всеобщности индивидуальная жизнь выступает как снятое или как второстепенное и безразличное. В таком состоянии мы, следовательно, не найдем требуемой нами самостоятельности. Поэтому мы требовали для свободного формирования индивидуальности наличия противоположных состояний, в которых признание и сила нравственности покоятся единственно только на индивидуумах, становящихся по своей особенной воле и благодаря выдающейся силе и влиянию их характера во главе той действительности, в пределах которой они живут. Справедливое тогда остается *их* наисобственнейшим решением, и если они нарушают своими поступками то, что само по себе нравственно, то не существует обладающей властью публичной силы, которая притянула бы их к ответу и подвергла бы наказанию; существует лишь право некоей внутренней необходимости, которая индивидуализируется, представлена в живых особенных характерах, внешних случайностях и обстоятельствах и т. д. и лишь в этой форме становится действительным. Этим именно и отличается *наказание* от *мести*. Законное наказание выдвигает против преступлений всеобщее, твердо установленное право и осуществляет себя согласно всеобщим нормам посредством своих органов публичной власти, посредством суда и судей, которые как лица являются не существенными, а случайными для дела наказания. Сама по себе месть также может быть справедливой, но она покоится лишь на *субъективности* тех, которые заступаются за поправную справедливость, и, исходя из права, подсказываемого им их собственным сердцем и умонастроением, мстят виновному за содеянную им несправедливость. Мечь Ореста, например, была справедлива, но он ее осуществил лишь согласно закону своей частной добродетели, а не согласно праву и суду. В том состоянии, наличие которого согласно нашему воззрению требуется для осуществления художественного изображения, нравственное и справедливое должны, следовательно, всецело сохранить индивидуальную форму в том смысле, что они исключительно зависят от индивидуумов и лишь в них и посредством них достигают живости и действительности. Так, например, — считаем нужным указать и на это, — в упорядоченных государствах внешнее существование человека обеспечено, его собственность охраняется, и он, собственно говоря, имеет свое субъективное умо-

настроение и разумение только для себя и через себя. В том же состоянии, в котором еще нет государства, обеспечение жизни и собственности тоже покоится лишь на силе и слабости каждого отдельного человека, который должен также заботиться и о своем собственном существовании, заботиться о сохранении всего того, что ему принадлежит и причитается.

Такое состояние мы привыкли приписывать *веку героев*. Какое из этих двух состояний лучше, состояние ли развитой государственной жизни или состояние века героев, — это разъяснять здесь не место. Мы здесь занимаемся лишь идеалом искусства, а для *искусства* это отделение всеобщности от индивидуальности еще не должно выступать таким образом, хотя бы это различие было необходимо для остальной действительности духовного существования. Ибо искусство и его идеал есть как раз всеобщее, поскольку оно оформлено для созерцания и поэтому вступило в область частных существований и характеризующей их живости.

(αα) Это находит себе место в так называемом веке героев, являющемся временем, в котором добродетель, ἀρετή, в том смысле, который это слово имело у греков, составляет основание поступков. Мы должны в этом отношении строго различать между смыслом слова «добродетель» у греков и у римлян, между ἀρετή и virtus. Римляне с первых же пор своего существования обладали своим городом, своими законными учреждениями, и пред лицом государства, как всеобщей цели, личность должна была отказаться от своих притязаний. Быть абстрактно лишь римлянином, в собственной энергичной субъективности быть представителем лишь римского государства, отечества с его величием и могуществом — вот в чем состоит серьезный характер и достоинство добродетели римлян. Герои, напротив, суть индивидуумы, которые по самостоятельности своего характера и руководясь своим произволом, берут на себя бремя и совершают весь поступок. и у них поэтому представляется делом индивидуального умонастроения, если они осуществляют то, что является требованием права и справедливости. Но в греческой добродетели имеется непосредственное единство субстанциального и индивидуальности, собственной склонности, влечений, воли, так что индивидуальность является сама для себя законом, не будучи подчинена никакому самостоятельно существующему закону, постановлению и суду. Так, например, герои, выступая в дозаконном веке, или сами становятся основателями государств, так что право и порядок, закон и нравы исходят от них или осуществляются, как остающееся связанным с ними их индивидуальное дело. Уже Геркулес восхваляется древними греками в качестве такого героя, и он стоит перед их умственным взором как идеал первобытной героической доб-

родетели. Это свободная, самостоятельная добродетель, побуждаемый которой, он, исходя из частной своей воли, восстает против несправедливости и борется с человеческими и природными чудовищами, не является всеобщим состоянием его времени, а принадлежит исключительно ему, и представляет собою его характерную особенность. И притом он вовсе не является каким-то моральным героем, как это показывает случай с пятьюдесятью дочерьми Теспиоса, которые забеременели от него в одну и ту же ночь; он также не был аристократичен, — в этом мы убедимся, если вспомним об авгиевой конюшне, а он выступает вообще как некий образ совершенной, самостоятельной силы, защищающей дело права и справедливости, для осуществления которого он подвергает себя по свободному выбору и собственному произволу бесчисленным тяготам и трудам. Часть своих подвигов он, правда, совершает на службе и по приказанию Еврисфея; однако эта зависимость представляет собою лишь совершенно абстрактную связь, а не вполне установленные законом и прочно укрепившиеся узы, которые лишили бы его самостоятельной силы, действующей по собственной воле индивидуальности. Похожи на него также и гомеровские герои. Правда, и они также имеют верховного вождя, однако их союз тоже не является уже заранее законно установленным отношением, которое заставляло бы их подчиняться этому вождю, а они следуют добровольно за Агамемноном, который не является монархом в современном смысле этого слова, и, таким образом, каждый из героев дает свои советы, разгневанный Ахилл самостоятельно уходит от Агамемнона, и вообще каждый из них приходит и уходит, сражается и перестает сражаться, когда ему это угодно. Такими же самостоятельными, не связанными раз навсегда установленным порядком и не являющимися лишь частицами этого порядка, выступают богатыри древнейшей арабской поэзии, равно как и богатыри «Шах-Наме» Фирдуси и другие сходные образы. На христианском Западе ленные отношения и рыцарство были почвой, на которой произрастало свободное богатырство и опирающиеся на себя индивидуальности. Таковыми являются рыцари круглого стола, равно как и тот богатырский цикл, центр которого образует Карл Великий. Карл, подобно Агамемнону, окружен свободными богатырями, и поэтому мы видим в песнях этого цикла такую же бессильную связь богатырей с вождем: Карл всегда должен привлекать к совету своих вассалов и вынужден смотреть, как они, подобно военачальникам вокруг Агамемнона, следуют своим собственным страстям, оставляют его с его предприятиями на произвол судьбы и самостоятельно ищут приключений на свой страх и риск, хотя бы он сердился и гремел против них, как Юпитер на Олимпе. Затем мы находим завер-

шонный образец такого отношения между вождем и рыцарями в Сиде. Последний также является членом союза, находится в зависимых отношениях к королю и должен исполнять свои вассальные обязанности, но этому союзу противостоит закон чести как властный голос собственной личности и ее незапятнанного блеска, благородства и славы. Таким образом, и здесь также король может отправлять правосудие, принимать решения, вести войну, лишь посоветовавшись с вассалами и с их согласия. Если они не согласны, они не сражаются вместе с ним, причем они и не подчиняются большинству голосов, а каждый стоит сам по себе и черпает свою волю, как и силу, дающую ему возможность действовать из самого себя. Сходную блестящую картину независимой самостоятельности являют нам сарацинские богатыри, показывающие себя нам пожалуй еще более неподатливыми. Даже «Рейнеке-Лис» снова ставит перед нами зрелище подобного состояния. Лев, правда, царь и повелитель, но волк, медведь и т. д. сидят также на совете. Рейнеке и другие поступают, как хотят. Если доходит до жалобы на Рейнеке, то плут вывертывается из беды хитрой ложью или находит частные интересы царя и царицы, которые он обращает себе на пользу и прекрасно умеет своими уговорами склонить своего повелителя на свою сторону.

(ββ) Но точно так же, как в героическом состоянии общества, субъект остается в непосредственной связи со всей сферой своего воления, действия, свершения, так он и весь нераздельно отвечает за все те последствия, которые получаются из этих его действий. У нас же, наоборот, когда мы действуем или обсуждаем действия других, мы требуем для вменения поступка индивидууму, чтобы он знал и понимал характер своего поступка и обстоятельств, при которых поступок совершен. Если содержание обстоятельств носит другой характер и постольку объективные обстоятельства носят в себе другое определение, чем те, которые вошли в сознание лица, совершившего поступок, то современный человек не берет на себя ответственности за весь объем содеянного им, а снимает с себя ответственность за ту часть своего деяния, которая вследствие неведения или вследствие неправильного понимания самих обстоятельств вышла иной, чем этого хотел совершивший поступок, и вменяет себе лишь то, что он знал и, имея в виду это известное им, совершил умышленно и с намерением. Героический же характер не проводит этого различия, а отвечает за все свое деяние всей своей индивидуальностью. Эдип, например, отправившись вопрошать оракула, встречает на своем пути мужчину и убивает его в ссоре. В те времена борьбы такое деяние не было бы преступлением; ведь убитый им человек хотел применить к нему силу. Но этот человек был его отец. Эдип женится на царице. Эта супру-

га — его мать, не ведая этого, он вступил в кровосмесительный брак. Однако он признает себя ответственным за всю совокупность этих преступлений и наказывает себя, как отцеубийцу и кровосмесителя, хотя он и не хотел убить отца и вступить на ложе матери, не знал, что он совершает эти преступления и не желал совершить их. Самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает об этом противопоставлении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям, тогда как в наше время, совершив запутанный и разветвленный поступок, каждый ссылается на всех других и, насколько это только возможно, отбрасывает от себя вину. Наше воззрение в этом отношении *моральнее*, поскольку в морали субъективная сторона, знание обстоятельств и убеждение в совершении доброго дела, равно как и внутреннее намерение при совершении поступков играют главную роль. Но в век героев, в котором индивидуум есть и остается единым существом, и объективное, исходящее от него, есть и остается принадлежащим ему, субъект хочет также знать, что то, что он сделал, сделано исключительно им и что все совершившееся, все происшедшее, имеет полностью своим источником его внутреннее стремление.

Столь же мало героический индивидуум отделяет себя от того нравственного целого, которому он принадлежит, он сознает себя лишь как находящегося в субстанциальном единстве с этим целым. Мы же, напротив, согласно современному представлению отделяем себя в качестве лиц, равно как и наши личные цели и отношения от целей такого целого. Индивидуум делает то, что он делает, исходя из своей личности и для себя как лица, он поэтому также и отвечает лишь за свои собственные действия, а не за действия того субстанциального целого, которому он принадлежит. Поэтому мы, например, проводим различие между лицом и семьей. Героический век не знает такого различия. Вина предка отмщается на внуке, и целый род страдает за первого преступника; судьба вины и проступка переходит по наследству от одного поколения к другому. Нам такое осуждение за вину предка казалось бы несправедливым, нам представлялось бы, что потомки падают жертвой слепого рока. Точно так же, как у нас подвиги предков не делают благородными сыновей и потомков, так и преступления предков и наказания, которым они подвергались, не бесчестят потомков и еще меньше могут налагать пятно на их субъективный характер. Больше того: согласно современному умонаправлению, даже конфискация семейного имущества является наказанием, нарушающим принцип более глубокой субъективной свободы. В древней же пластической целостности индивидуум не стоит

отдельно, замкнутым в себе, а является членом своей семьи, своего рода. Поэтому также и характер, действия и судьбы семьи остаются собственным делом каждого ее члена, и каждый отдельный человек не только очень далек от того, чтобы отречься от деяний и судьбы своих предков, но он, напротив, добровольно и охотно заступает за них, как за свои собственные, они живут в нем, и, таким образом, он *есть* то, чем были его предки; их страдания и преступления являются его собственными страданиями и преступлениями. И если мы признаем такое отношение слишком суровым, то нужно сказать, что несение ответственности лишь за одного себя и приобретаемая благодаря этому субъективная самостоятельность есть, с другой стороны, также лишь абстрактная самостоятельность лица, между тем, как напротив, героическая индивидуальность более идеальна, потому что она не удовлетворяется формальной свободой и бесконечностью внутри себя, а остается сомкнутой в постоянном непосредственном тождестве со всем имеющимся в духовных отношениях субстанциальным, которое оно делает живой действительностью. Субстанциальное в ней непосредственно индивидуально, а индивидуальное, благодаря этому, субстанциально в самом себе.

(γγ) В этом мы сразу можем найти основание того факта, что время создания идеальных образов искусства переносится в мифические века и вообще в более древнее прошлое, как представляющее собою наилучшую почву для их действительности. Это объясняется следующим образом. Если берут материал поэтического произведения из настоящего времени, так что своеобразная форма этого материала, как она действительно принадлежит нам, уже зафиксирована в представлении со всех ее сторон, то изменения, от которых поэт не может отказаться, легко получают видимость искусственного и нарочитого. Прошлое же, напротив, принадлежит лишь области воспоминаний, а воспоминание уже само по себе облачает характеры, события и действия в одеяние всеобщности, через которое не проглядывают особенные, внешние и случайные частные черты. Для действительного существования некоего поступка или некоего характера требуются многие незначительные посредствующие обстоятельства и условия, многообразные отдельные события и действия, между тем как в области воспоминания все эти случайности стерлись. Благодаря этому освобождению от случайности внешних черт, художник в том случае, когда изображаемые им дела, истории, характеры принадлежат старым временам, получает в отношении частных черт и индивидуального более свободные руки, находит больше простора для своего способа художественного оформления. Перед ним, правда, также имеются исторические воспоминания, заимствованное из которых содержание он должен перерабо-

тать, чтобы облечь его в форму всеобщности; однако образ прошлого, как мы уже сказали, уже сам по себе как образ обладает преимуществом большей всеобщности, и в то же время многообразные посредствующие нити, посредствующие условия и отношения со всеми облекающими их конечными фактами дают вместе с тем художнику средства и опорные пункты, позволяющие ему не стирать индивидуальности, в которой художественное произведение нуждается. В частности героический период доставляет по сравнению с позднейшим более развитым состоянием то преимущество, что отдельный характер и вообще индивидуум в такие времена еще не находит субстанциального, нравственного, правового, противопоставленных ему как законная необходимость, и постольку перед поэтом находится непосредственно то, чего требует идеал.

Шекспир, например, черпает материал для многих своих трагедий из хроник или старинных новелл, повествующих о таком состоянии, которое еще не доразвилось до совершенно установленного порядка, состояния, в котором еще остается господствующим, и в отношении, определяющем живой почин индивидуума, и в отношении его решений и исполнения решений. Напротив, собственно исторические драмы Шекспира носят, главным образом, лишь чисто внешний исторический характер, и поэтому отстоят дальше от идеального способа изображения, чем его трагедии, хотя и здесь почин установления известных состояний и совершения важных действий исходит от суровой самостоятельности и своеволия индивидуальных характеров. Следует, разумеется, прибавить, что эти характеры все же остаются в своей самостоятельности больше и большей частью лишь чисто формальным самодовлением, между тем, как в самостоятельности героического характера мы должны высоко оценивать также и *содержание*, осуществление которого они поставили себе целью.

Этими последними соображениями опровергается также, все, что касается общей почвы идеала, то представление, будто наилучшей таковой почвой является преимущественно *идиллическое* состояние, так как ведь в последнем совершенно отсутствует раздвоение, разлад между само по себе законным и необходимым и живой индивидуальностью. Но какими бы простыми и первобытными ни были идиллические ситуации и в каком бы отдалении от усложненной прозы духовного существования их нарочито ни держали, эта простота все же как раз, с другой стороны, слишком мало интересна по своему *настоящему* содержанию, чтобы она могла быть признана подлиннейшей основой и почвой идеала. Ибо важнейших мотивов героического характера: отечества, нравственности, семьи и т. д. и дальнейшего развития этих мотивов эта почва

не содержит в себе, а, напротив, вся суть содержания идиллии сводится к тому, что потерялась овечка или влюбилась девица. Потому-то часто и считают, что идиллии служат лишь отдыхом для усталой души; к этому еще прибавляется то обстоятельство, что идиллии, как, например, у Геснера, часто отличаются сладковатостью и изнеженной расслабленностью. Идиллические же состояния нашей современности имеют в свою очередь тот недостаток, что эта изображаемая простота, эта домашняя или деревенская атмосфера в эмоциональном аспекте любви или наслаждения чашкой хорошего кофе на вольном воздухе и т. д. также очень мало интересны, так как в этих идиллических сценах из жизни деревенских пасторов и т. д. отвлекаются от всякой связи с более глубокими перипетиями, с более содержательными целями и отношениями. Поэтому гений Гёте должен вызывать наше удивление также и в этом отношении: в «Германе и Доротее» он также концентрируется на изображении подобной области, выхватывает из современной жизни тесно ограниченный особенный случай, но он вместе с тем в качестве заднего фона и атмосферы, в которой движутся изображаемые им идиллические характеры и события, открывает перед нами великие интересы революции и собственного отечества и приводит в связь сам по себе ограниченный сюжет со значительнейшими, огромнейшими мировыми событиями.

Но и вообще следует сказать, что дурное и злое—война, сражения, месть—не исключены из области идеала, а часто становятся содержанием и почвой мифической героической эпохи; причем этот элемент выступает в тем более жестокой и дикой форме, чем дальше эти эпохи отстоят от полного правового и нравственного развития. В произведениях, изображающих, например, рыцарские приключения, повествуется о странствующих рыцарях, отправляющихся в дорогу, чтобы помогать угнетенным и несправедливо обиженным; эти борцы против зла довольно часто сами впадают в дикость и необузданность, и точно так же религиозный героизм мучеников предполагает существование такой эпохи варварства и жестокости. Однако в целом христианский идеал, имеющий свое место в глубинах внутренней жизни души, более безразличен к внешним условиям.

Как более идеальное мировое состояние соответствует преимущественно определенным эпохам, так и искусство избирает для образов, которые оно заставляет выступать в этом мировом состоянии, преимущественно определенное сословие—сословие *царей*. И оно поступает так не из аристократизма и предпочтения знатных лиц, а из стремления дать изображение полной свободы в желаниях и действиях, которая оказывается реализованной в представлении о царственности. Так, на-

пример, мы видим, что в древней трагедии хор представляет собою неиндивидуализированную, общую почву умонастрое-ний, представлений и эмоций, на которой должно происходить определенное действие. Из этой почвы поднимаются затем ин-дивидуальные характеры действующих лиц, принадлежащих к властелинам народа, являющихся царями или членами цар-ских семейств. В фигурах же, принадлежащих к подчиненным сословиям, мы всегда замечаем подавленность, когда они на-чинают действовать в пределах ограниченных условий их жизни, ибо в условиях развитых отношений позднейшего го-сударства они в самом деле находятся во всесторонней зави-симости, стеснены и оказываются со своими страстями и инте-ресами под тяжелым, мучительным игом внешней для них необходимости, так как за их спиной стоит непреодолимая сила гражданского общества, с которой они ничего не могут поделать, и они, кроме того, даже подвергаются произволу высших сословий, где этот произвол имеет законное оправда-ние. Эта стесненность существующими условиями делает тщетной всякую независимость. Поэтому положения и харак-теры лиц, принадлежащих к этим кругам, больше подходят для комедии и вообще для изображения комического, ибо в комических изображениях выводимые лица имеют право чваниться, сколько им угодно и в их силах; в своем пред-ставлении, желании и мнении они могут кичливо приписы-вать себе самостоятельность, которая непосредственно снова исчезает в их сознании благодаря им самим, благодаря их внутренней и внешней зависимости. Но, главным образом, та-кая заимствованная мнимая самостоятельность терпит круше-ние в силу внешних условий и ложного положения, в ко-тором эти лица становятся по отношению к ним. Сила этих условий существует в куда большей мере для низших сосло-вий, чем для властелинов и царей. Напротив, дон Цезарь в «Мессинской невесте» Шиллера может с полным правом вос-кликнуть: «Нет высшего судии надо мной», и если он хочет понести наказание, он должен сам произнести над собой при-говор и привести его в исполнение: ибо он не подчинен ника-кой внешней необходимости права и закона, да и в от-ношении наказания зависит лишь от самого себя. Образы шекспировских трагедий, правда, не все принадлежат к цар-скому сословию и отчасти уже стоят на исторической, а не мифической почве, но зато они помещены в эпохи граждан-ских войн, когда узы порядка и законов ослабевают или со-вершенно распадаются, и эти фигуры благодаря этому обсто-ятельству снова получают требуемые независимость и само-стоятельность.

(b) Если мы со всех указанных доселе точек зрения под-вергнем рассмотрению современное состояние мира с его раз-

витыми правовыми, моральными и политическими условиями, то убедимся, что в пределах действительности нашего времени мы найдем лишь очень ограниченный круг лиц и ситуаций, могущих служить материалом для создания идеальных образов, ибо ничтожны число и объем тех кругов общества, в которых остается свободное поприще для самостоятельных решений частных лиц. В этом отношении главным материалом для современных трагедий служат семейственность и добропорядочность, идеалы честных мужчин и хороших женщин, поскольку их желания и действия не выходят за пределы тех сфер, в которых человек в качестве индивидуального субъекта еще действует свободно, т. е. представляет собою то, что он представляет собою, и делает то, что он делает согласно своему индивидуальному произволу. Однако и этим идеалам также недостает более глубокого содержания, и, таким образом, подлинно наиболее важным остается лишь субъективная сторона *умонастроения*. Более объективное по своему характеру содержание дано уже твердо существующими отношениями, и, таким образом, существеннейше интересным в этом содержании необходимо должен оставаться характер его проявления в личной жизни персонажей, в их *внутренней субъективности*, моральности и т. д. Напротив, было бы неподобающим выставлять также и для нашего времени идеалы, например, судей или монархов. Если лицо, принадлежащее к судебному ведомству, ведет себя и поступает так, как этого требует долг и должность, то он этим лишь исполняет свою определенную, сообразную порядку, предписанную правом и законом, обязанность. То, что такого рода государственные служащие приносят в это исполнение долга от своей индивидуальности, например, мягкое обращение, проникательность и т. д., не есть главное, не является субстанциальным содержанием, а представляет собою более безразличное, второстепенное. И точно так же монархи нашего времени больше уже не представляют собою, подобно героям мифической эпохи, некоей *конкретной* в себе вершины целого, а являются лишь более или менее абстрактным центром внутри уже самостоятельно развитых и установленных законом и конституцией учреждений. Важнейшие дела правителя монархии нашего времени выпустили из своих рук. Они уже самолично не отправляют правосудия; финансы, гражданский порядок и гражданская безопасность больше уже не составляют их собственного специального запятия; война и мир определяются общими условиями внешней политики, которою они не руководят самолично и которая и не подчинена их ведению. А если им принадлежит во всех этих государственных делах последнее, верховное решение, то все же собственное содержание этих решений в целом мало зависит от их индивидуальной воли, и оно

уже установлено само по себе до того, как оно восходит на их решение. Таким образом, вершина государства, собственная, субъективная воля монарха, носит по отношению к всеобщему и публичному лишь чисто формальный характер. Равным образом, это следует сказать о генералах и полководцах нашего времени. Они, правда, обладают большой властью. В их руки отдаются самые важные цели и интересы, и их предусмотрительность, их мужество, их решимость, их ум дают направление самым важным предприятиям. И, однако, та доля в ходе предприятия, которую можно было бы приписывать его субъективному характеру, как то, что действительно принадлежит ему, — эта доля очень незначительная. Ибо, с одной стороны, цели ему заранее даны и, вместо того чтобы иметь свое происхождение в его индивидуальности, они в действительности имеют свое происхождение в отношениях и обстоятельствах, которые находятся вне круга его власти. С другой же стороны, он и средства для осуществления этих целей не создает своими собственными силами. Они, наоборот, доставляются ему извне, так как они ему не подчинены, не послушны его личности, а находятся в совершенно другом положении по отношению к нему, стоят вне сферы влияния его военных талантов.

Таким образом, в том состоянии, в котором находится мир в настоящее время, субъект может, правда, в том или другом отношении действовать совершенно спонтанейно, но все же каждый отдельный человек, как ни вертись, принадлежит существующему определенному общественному строю и выступает не как принадлежащая к этому обществу самостоятельная, целостная и, вместе с тем, индивидуально живая фигура этого самого общества, а лишь как некий ограниченный в своем значении его член. Он поэтому действует лишь как связанный условиями этого общества, и интерес, который вызывает к себе такая фигура, равно как и содержание ее целей и деятельности, носит чрезвычайно частный характер. Ибо, в конце концов, он всегда исчерпывается тем, что нам интересно увидеть, какова будет судьба данного лица, удастся ли ему или не удастся достигнуть своей цели, какие препятствия, неприятности станут на его пути, какие случайные или необходимые запутанные обстоятельства помешают удачному исходу или, наоборот, приведут к нему и т. д. И если современная личность имеет в качестве субъекта бесконечное значение для самой себя, когда она рассматривает свой характер в аспекте душевных переживаний, рассматривает себя в своих действиях, страданиях, в своих правовых и нравственных воззрениях и поступках и т. д., то все же существование права в этом отдельном лице столь же ограничено, сколь ограничено само это отдельное лицо, и не представляет собою,

как в эпоху героев в собственном смысле этого слова, существования вообще права, обычая, законности. Отдельное лицо теперь больше уже не является носителем и единственной действительностью этих сил, как во времена героев.

(с) Но мы никогда не перестанем и не можем перестать интересоваться индивидуальной целостностью и живой самостоятельностью, не перестанем испытывать в ней потребность, сколько бы мы ни признавали выгодными и разумными условия вполне развитой организации гражданской и политической жизни. Исходя из этого убеждения, мы можем восхищаться поэтическим устремлением молодых Гёте и Шиллера, их попыткой снова обрести в рамках этих предназначенных ими условий нового времени потерянную самостоятельность образов поэзии. Но как осуществляет Шиллер в своих первых произведениях эту попытку? Лишь посредством возмущения против всего этого гражданского общества. Карл Моор, несправедливо обиженный существующим порядком и людьми, которые злоупотребляют его силой, выходит из рамок законности и, найдя в себе решимость и смелость сломать ограду, стеснявшую свободу его движения, таким образом самому создать для себя новое героическое состояние, делается восстановителем права и самостоятельным мстителем за противозакония, несправедливости и притеснения. Однако какой ничтожной и редкой должна оказаться эта частная месть при неудовлетворительности находящихся в его распоряжении необходимых средств! С другой же стороны, такая месть может привести лишь к преступлению, так как она сама заключает в себе ту несправедливость, которую она хочет уничтожить. Избранный Карлом Моором путь является роковой ошибкой, и хотя он трагичен, этот разбойничий идеал может соблазнить только детей. И точно так же персонажи «Коварства и любви», страдающие под гнетом отвратительных условий, носятся со своими маленькими частными интересами и страданиями, мучаются ими, и лишь в «Фиеско» и «Дон Карлосе» выступают более возвышенные главные персонажи, так как они усваивают себе некое более субстанциальное содержание — освобождение своего отечества или свободу религиозных убеждений — и становятся борцами, жертвующими собою ради достижения возвышенных целей. Еще более значителен Валленштейн. Стоя во главе армии, он берет на себя роль регулятора политических отношений. Он знает силу этих отношений, от которых зависит даже его собственное средство — армия — и долго поэтому находится в нерешимости, колеблется между желанием и долгом. Едва он, наконец, решился, как увидел, что средства, относительно которых он был уверен, что является их обладателем, трещат под его руками, что его орудие сломано. Ибо военачальников и генералов связывает с ним, в последнем

счете, не благодарность за назначения и повышения и также не его слава полководца, а лишь их долг по отношению к общепризнанной власти и правительству, их присяга главе государства, императору австрийского государства. Таким образом, он, наконец, оказывается одиноким, и не столько терпит поражение от борющейся с ним противоположной внешней силы, сколько лишается всех средств для осуществления своей цели. Но раз войско его покинуло, он погиб. Сходный, хотя обратный исходный пункт, берет Гёте в «Геце». Время, в которое жили Гец и Франц фон Зиккинген, представляет собою ту интересную эпоху, когда рыцарство и дворянская самостоятельность входивших в его состав индивидуумов находят свою гибель от рук вновь возникшего объективного порядка и законности. То обстоятельство, что Гёте избрал темой своего первого драматического произведения это соприкосновение и коллизию между средневековой эпохой героев и законоупорядоченной современной жизнью, свидетельствует о его большом уме. Ибо Гец и Зиккинген являются еще героями, которые своими силами хотят самостоятельно регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность, на ее дерзновение и непомутненное чувство справедливости, но новый порядок вещей делает самого Геца неправым и приводит его к гибели. Лишь рыцарство и ленные отношения являются в средние века подлинной почвой этого рода самостоятельности. Но после того как законопорядок в его прозаическом виде достиг более полного развития и стал господствующим, ищущая приключений индивидуальная самостоятельность отдельных рыцарей теряет всякое значение, и если она все еще хочет считать себя единственно важной и бороться в смысле рыцарства против несправедливости, оказывать помощь притесняемым, то она делается смешной. В этом состоит комизм сервантесовского Дон-Кихота.

Однако, коснувшись такого рода антагонизма между разными мировоззрениями и поступками отдельных лиц в рамках этой коллизии, мы уже близко подошли к тому, что мы выше обозначили в общем виде, как более тесную определенность и дифференциацию общего состояния мира, как *ситуацию* вообще.

2. Ситуация

Идеальное состояние мира, которое искусство призвано воплотить в отличие от прозаической действительности, составляет, согласно предшествовавшему рассмотрению лишь духовное существование вообще и, следовательно, лишь *возможность* индивидуального оформления, а не само это оформление. Поэтому являвшееся только что предметом нашего рас-

смотрения было лишь той всеобщей почвой, на которой получают возможность выступать живые лица искусства. Эта почва, правда, оплодотворена индивидуальностью и покоится на ее самостоятельности; однако в качестве *всеобщего состояния* она еще не являет нам деятельного движения индивидуумов в их живой действительности, подобно тому как храм, возведенный искусством, еще не представляет собою индивидуального изображения самого бога, а лишь содержит в себе его зародыш. Поэтому мы пока еще должны рассматривать вышеуказанное состояние мира как неподвижное в себе, как некую гармонию управляющих им сил, и постольку как некое субстанциальное, обладающее единообразной значимостью существования, которое, однако, мы вовсе не должны понимать как так называемое состояние невинности. Ибо то, о чем мы говорили в предшествующем, есть состояние, в полноте и силе нравственности которого чудовище раздвоенности еще лишь дремлет: нашему *рассмотрению* пока что открывается только аспект его субстанциального единства и поэтому индивидуальность также наличествует лишь в ее всеобщем виде, в котором она, вместо того чтобы обнаруживать и отстаивать свою определенность, бесследно и без существенного нарушения снова исчезает. Но существенной чертой индивидуальности является определенность, и если идеал должен выступить перед нами как *определенный облик*, то необходимо, чтобы он не оставался только в своей всеобщности, а проявлял всеобщее в особом виде и лишь впервые этим сообщил ему существование и явление. Искусство в этом отношении имеет своей задачей не только изображение некоего *всеобщего* состояния мира, а должно переходить от этого неопределенного представления к образам, дающим *определенные* характеры и действия.

Рассматриваемое со стороны своего воздействия на отдельные индивидуумы всеобщее состояние есть поэтому существующая для них почва, которая, однако, дифференцируется на специфические состояния и вместе с этой дифференциацией приводит к коллизиям и осложнениям, становящимся побуждением для отдельных *индивидуумов* проявить то, что они представляют собою, и обнаружить себя как определенный образ. Рассматриваемое же со стороны мирового состояния это самообнаружение индивидуумов представляется, правда, становлением его всеобщности живой обособленностью и единичностью, но такой единичностью, в которой, вместе с тем, *всеобщие силы* сохраняются в качестве *властвующих*. Ибо определенный идеал, взятый согласно его существенному аспекту, имеет своим субстанциальным содержанием вечные, управляющие миром силы. Однако тот вид существования, который может быть получен в форме голого состояния, недостойн

этого содержания. Состояние, именно, имеет отчасти своей формой привычку, а привычка не соответствует духовной *самосознательной* природе указанных более глубоких интересов,—отчасти же эти интересы вступают в жизнь вследствие *случайной и произвольной* самостоятельности индивидуумов, а несущественная случайность и произвол в свою очередь не соответствуют той субстанциальной всеобщности, которая составляет понятие истинного в себе. Мы должны поэтому отыскать, с одной стороны, более определенное и, с другой, более достойное художественное явление для конкретного содержания идеала.

Всеобщие силы в их *существовании* могут получить это новое оформление только благодаря тому, что они выступают в своих существенных различиях и вообще в своем движении, а говоря более определенно; только благодаря тому, что они выступают в своем взаимном антагонизме. В той особенности, в которую таким образом переходит всеобщее, мы должны выделить два момента: во-первых, *субстанцию*, как представляющую собою некий круг всеобщих сил, посредством *обособления* которых мы разлагаем субстанцию на ее самостоятельные черты; во-вторых, *индивидуумы*, которые выступают как деятельное выполнение этих сил и доставляют для них индивидуальную форму (*Gestalt*).

Но различие и антагонизм, в которые вследствие этого ставится раньше бывшее гармоничным состояние мира с его индивидуумами, если будем рассматривать их по отношению к этому состоянию мира, представляют собою проявление, обнаружение того *существенного содержания*, которое это состояние носит в себе, между тем, как, наоборот, субстанциальное всеобщее, заключающееся в последнем, переходит в своем дальнейшем движении в особенность и единичность *таким образом*, что это всеобщее сообщает себе существование, так как, хотя это всеобщее придает себе видимость случайности, раскола и раздвоенности, оно, однако, снова уничтожает эту видимость именно тем, что оно являет в ней себя.

Но, далее, отделение друг от друга этих сил и их самосуществление в индивидуумах могут совершаться только при определенных обстоятельствах и состояниях, при которых и в качестве которых все явление вступает в существование или которые, представляют собой стимулирующий толчок к этому осуществлению. Сами по себе взятые, такие обстоятельства не представляют интереса, и они получают свое значение лишь в их связи с человеком, посредством самосознания которого содержание этих духовных сил деятельно переводится в явление. Внешние обстоятельства мы должны поэтому рассматривать лишь постольку, поскольку они находятся в таком отношении, так как они получают значение лишь

посредством того, что они представляют собою *для духа*, посредством того способа, каким их схватывают индивидуумы, благодаря чему они (внешние обстоятельства) служат для осуществления внутренних духовных потребностей, целей, умонастроений и вообще определенного характера индивидуальных воплощений. В качестве такового ближайшего стимула определенные обстоятельства и состояния образуют *ситуацию*, которая составляет более специальную предпосылку подлинного самопроявления и деятельности всего того, что сначала заключено во всеобщем состоянии мира еще в неразвитом виде. Поэтому мы должны предпослать рассмотрению действия в собственном смысле этого слова установление значения понятия «ситуация».

Ситуация есть, говоря обще, с одной стороны, состояние настолько вообще *партикуляризированное*, что оно стало *определенным*, и, с другой стороны, ситуация в этой своей определенности есть, вместе с тем, то, что стимулирует определенное проявление содержания, которое должно получить специфически внешнее существование посредством художественного изображения. Преимущественно с этой последней точки зрения ситуация доставляет нам широкое поле для размышлений, так как важнейшей стороной искусства было искони отыскивание интересных ситуаций, т. е. таких ситуаций, которые заставляют проявляться глубокие, важные интересы и истинное содержание духа. В этом отношении мы предъявляем к различным искусствам разные требования. Скульптура, например, оказывается ограниченной в отношении внутреннего многообразия ситуаций, живопись и музыка оказываются в отношении ситуаций шире и свободнее, а поэзия неисчерпаемо богата ими по сравнению со всеми остальными искусствами.

Но так как мы здесь еще не находимся в области особенных искусств, мы в этом месте нашего рассмотрения должны выдвинуть только самые общие точки зрения и можем их расчленить в следующем восходящем порядке.

А именно, *во-первых*, ситуация раньше, чем она разовьется до того, что станет определенной в себе, получает пока форму *всеобщности*, и вследствие этого она также и *неопределенна*, так что мы, стало быть, сначала как бы имеем перед собою ситуацию *отсутствия ситуации*. Ибо форма неопределенности сама есть лишь одна форма наряду с другой, с формой определенности, и, стало быть, сама себя обнаруживает как односторонность и определенность.

Но, *во-вторых*, ситуация выходит из пределов этой всеобщности, переходит к обособлению и становится определенностью. которая, однако, сначала представляет собою, собственно говоря, *безобидную* определенность, не дающую еще по-

вода к какому-нибудь *антагонизму* и его необходимому разрешению.

В-третьих, наконец, *раздвоение* и его определенность составляет сущность ситуации, которая вследствие этого становится *коллизией*, ведущей к реакциям и образует в этом отношении как исходный пункт, так и переход к действию в настоящем смысле этого слова.

Ибо ситуация есть вообще *средняя ступень* между всеобщим, неподвижным в себе состоянием мира и раскрывшимся в себе для акции и реакции конкретным действием. Поэтому она и должна воплощать в себе характер как одной, так и другой крайней ступени и переводить нас от одной из этих крайних ступеней к другой.

а) Отсутствие ситуации

Формой для всеобщего мирового состояния в том виде, в каком должен его выявить идеал искусства, служит столь же индивидуальная, сколь и существенная самостоятельность. Но самостоятельность, взятая как таковая и рассматриваемая сама по себе, не являет нам сначала ничего другого, кроме зависимости только от своих собственных сил, уверенного в себе самодовления в неподвижном покое. Определенный образ, стало быть, еще не выходит за пределы себя, еще не становится в отношение к другому, а остается во внутренней и внешней замкнутости единства с собою. От этого получается отсутствие ситуации, каковое, например, мы видим в древних храмовых изображениях эпохи начатков искусства; эти изображения носят характер глубокой неподвижной серьезности, спокойного и даже неподвижного, но грандиозного величия (*Hoheit*), и в позднейшее время старались подражать этому типу. Египетская и древнейшая греческая скульптура являют нам образцы такого рода отсутствия ситуации. И сходным образом, далее, изображается в христианском пластическом искусстве бог отец или Христос, преимущественно в бюстах. И нужно сказать вообще, что твердая субстанциальность божественного, понимаемая как определенный, особенный бог или как абсолютная в себе личность, очень подходит и для такого способа изображения, хотя средневековые портреты являют нам такое же отсутствие определенных ситуаций, в которых мог бы отчеканиться характер индивидуума, и эти портреты стремятся выразить лишь целое определенного характера в его прочной неизменности.

б) Определенная ситуация в ее безобидности

Но так как ситуация заключается вообще в *определенности*, то она, во-вторых, есть выход за пределы этой тишины и блаженного покоя или исключительного господства суровости

и силы, характеризующих довлеющую себе самостоятельность. Образы, в которых отсутствует ситуация и которые вследствие этого внешне и внутренне неподвижны, должны начать двигаться и отказаться от своей голой простоты. Ближайшим же шагом вперед к более специальному проявлению в некотором особенном виде выражения является ситуация, хотя и определенная, однако пока что еще существенно не дифференцированная в себе, еще не чреватая коллизиями.

Это первое индивидуализированное выражение остается поэтому такого рода ситуацией, которая не имеет дальнейших последствий, так как она не ставит себя во враждебную противоположность к чему бы то ни было другому и, стало быть, не может вызывать никакой реакции, а в своей непринужденности уже готова и завершена сама по себе. Сюда принадлежат те ситуации, которые в целом должны рассматриваться как некая игра, поскольку в них совершается или делается нечто такое, к чему, собственно говоря, не относятся серьезно. Ибо следует сказать вообще, что серьезность в действиях и поступках впервые появляется на свет благодаря противоположностям и противоречиям, настойчиво требующим устранения и поражения одной из сторон. Поэтому эти ситуации сами по себе не являются действиями, а равно как и не представляют собой стимулов, побуждающих к действию, а являются частью определенными, но совершенно простыми в себе состояниями, частью же неким деланием, не имеющим в самом себе существенной и серьезной цели, которая была бы порождена конфликтами или могла бы привести к таковым.

(α) Ближайшим этапом в этом отношении является переход от покоя, присущего отсутствию ситуации, к движению, выражению, причем оно может быть или чисто механическим движением или первым проявлением и удовлетворением какой-нибудь внутренней потребности. Если египтяне, например, в своих скульптурных фигурах изображают богов со сдвинутыми ногами, неподвижной головой и плотно прилегающими к телу руками, то греки, напротив, отделяют руки и ноги от туловища и придают ему положение, которое оно принимает, когда шагают и вообще совершают многообразные движения. Греки, например, изображают своих богов отдыхающими, сидящими, спокойно глядящими вдаль. Такого рода простые состояния несомненно сообщают самостоятельной фигуре бога определенность; однако это — такая определенность, которая не переходит в дальнейшие отношения и противоположность, а остается замкнутой в себе и сама по себе являет нам вид удовлетворенной потребности. Такие простейшего вида ситуации свойственны преимущественно скульптуре, и древние больше всего неистощимы в изображении таких естественных безобидных положений. Их великое чутье

сказывается также и в этом, ибо как раз незначительность определенной ситуации тем в большей степени подчеркивает величие и самостоятельность их идеальных богов, и этой безобидностью, неважностью изображаемого делания и неделания сообщается еще большая наглядность блаженному, спокойному покою и неизменчивости вечных богов. Ситуация в этом случае намекает лишь в общих чертах на особенный характер данного бога или героя и при этом не приводит его в связь с другими богами, а тем паче не ставит его во враждебное соприкосновение с другим богом, не изображает раздора между ними.

(4) Ситуация уже становится более определенной в том случае, когда она намечает какую-нибудь особенную цель в ее завершенном внутри себя выполнении, действие, находящееся в связи с внешним миром, и выражает в рамках такой определенности самостоятельное внутри себя содержание. И это также представляет собою проявления, которыми не помутняется спокойствие и безоблачное блаженство образов, а, наоборот, они сами выступают как некое последствие и определенный вид этой безоблачности. И в такого рода изображениях греки также были чрезвычайно остроумны и многообразны. Для непринужденности таких ситуаций здесь требуется, чтобы они не заключали в себе такого действия, которое представляется лишь началом поступка, так что из этого действия должны были бы еще вытекать дальнейшие перипетии и антагонизмы, а чтобы, наоборот, вся определенность показала себя в этом действии завершенной. Так, например, ситуация, в которой находится Аполлон Бельведерский, схвачена в тот момент, когда победоносный Аполлон после того, как он убил своей стрелой Пифона, гневно и величественно шествует дальше. В этой ситуации нет уже больше грандиозной простоты прежней греческой скульптуры, которая делает для нас заметным спокойствие и детскость богов посредством более незначительных проявлений. Образцами прежней скульптуры могут, например, служить Венера, выходящая из купальни и спокойно глядящая перед собою в сознании своего могущества; играющие фавны и сатиры, изображенные в таких положениях, которые явно показывают, что из них (этих положений) ничего дальнейшего не произойдет и не должно произойти. Такова, например, статуя сатира, держащего в руках молодого Вакха и с улыбкой, с бесконечной нежностью и грацией рассматривающего дитя; или статуя Амура, занятого сходными многообразными деятельностями, — все это иллюстрации такого рода ситуаций. Если же, напротив, действие становится более конкретным, то такие более запутанные ситуации оказываются не столь подходящими для скульптурного воплощения греческих богов как

самостоятельных сил, потому что в таких случаях чистая всеобщность индивидуального бога не может столь легко просвечивать через нагроможденные таким образом частные черты его данного определенного деяния. Меркурий Пигалля, который в качестве подарка Людовика XV поставлен в Сан-Суси, прикрепляет к ногам свои крылатые сандалии. Это совершенно невинное занятие. Ситуация же торвальдсеновского Меркурия является уже слишком сложной для скульптуры. Огложив только что свою флейту, он внимательно следит за Марсием; он хитро подглядывает за ним, стремясь улучшить момент, когда он получит возможность убить его, и коварно хватается за спрятанный кинжал. Чтобы указать на пример еще одного новейшего художественного произведения, заметим, что, наоборот, изображенная Рудольфом Шадовым девушка, привязывающая к своим ногам сандалии, хотя и занята тем же простым делом, которым занят Меркурий, все же не производит большого впечатления, потому что здесь невинное дело не представляет для нас того интереса, который связан с ним, когда им непринужденно занимается некий бог. Когда девушка привязывает к своим ногам сандалии или тклет, то в этом ничего другого и не проявляется, кроме как именно привязывания сандалий и тканья, а это само по себе незначительно и неважно.

(γ) Из этого вытекает, в-третьих, что определенная ситуация может рассматриваться как чисто внешний, более или менее определенный повод, который лишь доставляет *случай* для других тесно или слабо с нею связанных проявлений. Во многих лирических стихотворениях, например, мы встречаем такие случайные ситуации. Некое особенное настроение и чувство, представляет собою ситуацию, которая может быть поэтически осознана и сформулирована и которая при известных внешних обстоятельствах, например при празднествах, победах и т. д., побуждает к тому или другому обширному ли или ограниченному высказыванию и оформлению чувств и представлений. Пиндаровские дифирамбы, например, являются такими стихотворениями по случаю в высшем смысле этого слова. Гёте тоже брал своим материалом многие лирические ситуации этого рода. В более широком смысле можно было бы даже его «Вертера» назвать «стихотворением по случаю», ибо «Вертером» он выявил и разработал в художественном произведении свою собственную внутреннюю разорванность и сердечные муки, события, совершавшиеся в его собственной душе, и лирический поэт вообще изливает свое сердце и высказывает то, что он сам чувствует в качестве субъекта. Благодаря этому то, что сначала было замкнуто лишь в его груди, вырывается из своего плена и становится внешним объектом, от которого человек освободился, подобно тому как

человека облегчают слезы, в которых он выплакивает свое горе. Гёте, как он сам это говорит, освободился посредством написания «Вертера» от тех внутренних тяжелых переживаний, которые он изображает в последнем. Однако изображенная здесь - (в «Вертере») ситуация еще не имеет места на данной ступени, так как эта ситуация включает в себе и развертывает глубочайшие противоречия.

В такой лирической ситуации может во всяком случае проявляться какое-нибудь объективное состояние, какая-нибудь деятельность, связанная с внешним миром, но, с другой стороны, в ней душа как таковая в ее внутреннем настроении может, освободившись от какой бы то ни было внешней связи, уйти в себя и взять своим исходным пунктом свои внутренние состояния и чувства.

с) Коллизия

Все до сих пор рассмотренные ситуации не представляют собою, как мы этого уже вкратце коснулись, ни самых поступков, ни вообще побуждений к поступкам в собственном смысле этого слова. Ибо их определенностью остается более или менее чисто случайное состояние как некое само по себе незначительное делание, в котором некое субстанциальное содержание выражается таким образом, что определенность оказывается лишь безобидной игрой, которую играющий не принимает по-настоящему всерьез. Серьезный характер и важность ситуации в ее специфичности может выступать впервые лишь там, где определенность обнаруживает себя как существенное различие, и в качестве находящегося в антагонизме с другим различием делается причиной некоторой коллизии.

Коллизия имеет в этом отношении своей причиной некоторое *нарушение*, которое не может оставаться существовать как нарушение, а должно быть устранено. Она есть некое изменение помимо этого гармонического состояния, изменение которое, в свою очередь, должно быть изменено. Однако и коллизия не есть еще *действие*, а лишь включает в себе начатки и предпосылки некоего действия и поэтому сохраняет в качестве голого повода к действию характер ситуации, хотя, следует прибавить, и антагонизм, в который развернулась коллизия, может быть результатом прежнего действия. Так, например, трилогии древне-греческих трагиков являются продолжениями в том смысле, что из конца одного драматического произведения возникает коллизия для второго произведения, которая, в свою очередь, требует своего разрешения в третьей трагедии. Так как коллизия нуждается вообще в некоем разрешении, следующем за борьбой противоположностей, то богатая коллизиями ситуация является преимуще-

щественно предметом драматического искусства, которому дано изображать прекрасное в его самом полном и самом глубоко развитии, между тем как, например, скульптура не в состоянии полностью оформить действие, посредством которого выступают наружу великие духовные силы в их расколе и примирении, и даже сама живопись, несмотря на ее большие возможности, всегда может поставить перед нашим взором лишь один момент действия.

Эти серьезные ситуации приводят, однако, за собою своеобразное затруднение, которое лежит уже в их понятии. Они покоятся на нарушениях гармонии мирового состояния и порождают отношения, не могущие существовать долее и делающие потому необходимым изменение, которое их преобразовало бы. Но красота идеала как раз и заключается в его непомутненном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе. Коллизия нарушает эту гармонию истинно действительного и нравственного и заставляет единый в себе идеал перейти в состояние разлада и антагонизма. Вследствие изображения такого нарушения терпит нарушение сам идеал, и задача искусства может заключаться здесь в том, что оно, с одной стороны, не потопляет свободной красоты в этом различии и, с другой стороны, проводит перед нашим взором раздвоение и связанную с ним борьбу лишь временно, чтобы посредством разрешения конфликтов получилась из этого раздвоения в качестве результата гармония, которая лишь таким образом впервые четко выступает в своей полной существенности. Однако никак нельзя установить общих правил, которые указывали бы нам, до каких границ можно доводить разлад, так как каждое особенное искусство следует в этом отношении своему собственному своеобразному характеру. Внутреннее представление, например, может перенести гораздо большую степень разорванности, чем непосредственное созерцание. Поэзия поэтому имеет право при изображении внутренних состояний доходить почти до самых крайних мук отчаяния, и при изображении внешних состояний она имеет право доходить до безобразия как такового. Напротив, в пластических искусствах, в живописи, а в еще большей степени в скульптуре внешний образ стоит прочно, неизменно и не может быть снова устранен или проноситься мимолетно и затем сразу же исчезать, подобно быстротечным звукам музыки. Здесь было бы неправильно фиксировать безобразное, само по себе взятое, если оно не находит разрешения. Пластическим искусствам поэтому не все то дозволено, что можно вполне признать правом драматической поэзии, так как в последней оно появляется лишь на один момент, и его можно снова удалить.

Что касается более частных видов коллизии, то в этом месте мы опять-таки должны указать их лишь в самых общих чертах. Мы должны в этом отношении рассмотреть три главные стороны.

Во-первых, имеются коллизии, проистекающие из чисто *физических* состояний, поскольку сами эти последние представляют собою нечто отрицательное, дурное и вследствие этого мешающее.

Во-вторых, существуют *духовные коллизии*, покоящиеся на *физических основах*, которые, хотя сами по себе и положительны, все же для духа носят в себе возможность расхождений и антагонизмов.

В-третьих, существуют разлады, которые имеют свое основание в *духовных различиях* и которые в праве выступать в качестве истинно интересных антагонизмов постольку, поскольку они проистекают из *собственного деяния* человека.

(а) Что касается конфликтов первого рода, то они могут считаться лишь простыми поводами, так как здесь лишь внешняя природа с ее болезнями и прочими категориями зол и слабостей приводит к обстоятельствам, которые нарушают обычную жизненную гармонию и имеют своим последствием антагонизмы. Взятые сами по себе, такие коллизии не представляют никакого интереса и вводятся в искусство лишь из-за разладов, которые могут развиваться из физического несчастья как его *последствие*. Так, например, в «Алцесте» Еврипида, которая доставила материал также и для глюковской «Алцесты», болезнь Адмета является предпосылкой дальнейшего. Болезнь как таковая не была бы предметом подлинного искусства и в самом деле становится у Еврипида таковым только через посредство тех лиц, для которых из этого несчастья создается дальнейшая коллизия. Оракул возвещает, что Адмет должен умереть, если другой не посвятит себя вместо него подземному миру. Алцеста берет на себя эту жертву и решает умереть, чтобы предотвратить смерть супруга, отца ее детей, царя. Точно так же и в «Филоктете» Софокла физическое несчастье является основанием драматической коллизии. Греки на своем пути к Трое высаживают с корабля на остров Лемнос Филоктета, страдающего от раны в ноге, которую ему причинил в Хризе укус змеи. Здесь физическое несчастье служит лишь самой внешней, крайней исходной точкой и поводом к дальнейшей коллизии. Ибо согласно предсказанию Троя падет лишь тогда, когда в руках осаждающих будут стрелы Геркулеса. Филоктет отказывается отдать осаждающим эти стрелы потому, что он в продолжение целых девяти лет должен был мучительно переносить несправедливость, причиненную ему высадкой. Этот отказ, равно как и несправедливость высадки, из которой он проистекает,

могли бы получиться многообразными другими способами, и подлинный интерес заключается не в болезни и причиняемых ею физических страданиях, а в антагонизме, который получается благодаря решению Филоктета не отдавать стрел. Сходным образом обстоит дело относительно мора в лагере греков, который, кроме того, уже сам по себе изображается как следствие прежних нарушений, как наказание, да и, помимо этого, эпической поэзии, в большей мере, чем драматической, дозволено сделать причиной изображаемых ею помех и препятствий физическое бедствие: бурю, кораблекрушение, засуху и т. п. Но, вообще говоря, искусство изображает такое бедствие не как простую случайность, а как некую помеху и несчастье, необходимость которой только принимает в этом случае как раз данную, а не другую форму.

(β) Но, во-вторых, поскольку внешняя физическая сила как таковая не является существенным элементом в духовных интересах и антагонизмах, она даже там, где она оказывается связанной с духовными отношениями, все же выступает лишь как почва, на которой коллизия в собственном смысле ведет к разрыву и разладу. Сюда входят все конфликты, основой которых служит физическое рождение. Мы можем здесь в общем различать три случая.

(αα) Во-первых, связанное с природой *право*, как например, родство, право наследования и т. д., последнее именно потому, что оно находится в связи с *физическими свойствами*, легко допускает множество физических определений, между тем как право — то, что составляет истинную суть, — лишь *едино*. Важнейшим примером в этом отношении является право на наследование престола. Это право как повод для получающихся здесь коллизий должно быть еще нерегулированным, нефиксированным самостоятельно, потому что в противном случае конфликт сразу же становится конфликтом другого рода. А именно, когда престолонаследование еще не фиксировано положительными законами и их действующим порядком, тогда не может рассматриваться само по себе как несправедливость то обстоятельство, что будет царствовать не старший, а младший сын царя или другой принадлежащий царскому дому родственник. Так как царствование есть нечто качественное, а не количественное, как деньги и имущество, которые по своей природе могут быть поделены совершенно справедливо, то при таком наследовании сразу возникают споры и раздоры. Когда Эдип, например, оставляет фиванский трон вакантным, его два сына противостоят друг другу с совершенно равными правами и притязаниями. Братья, правда, приходят между собою к соглашению, чтобы каждый из них царствовал посменно в продолжение года; однако Этеокл нарушает соглашение, и Полиник, чтобы защи-

щать свое право, предпринимает поход на Фивы. Вражда между братьями представляет собою коллизию, являвшуюся во все времена предметом художественного изображения. Эта коллизия начинается уже Каином, убивающим своего брата Авеля. В «Шах-Наме», первом персидском героическом эпосе, спор о престолонаследии также составляет исходный пункт многообразнейших столкновений. Фериду поделил землю между своими тремя братьями. Селим получил Рум и Хавер; Туру Фериду отдал Туран и Джин, а Иреджу должен был властвовать над Ираном, но каждый из них изъявляет притязание на землю другого брата, и возникающим вследствие этого раздорам и войнам нет конца. И в средневековом христианском мире мы также встречаем бесчисленные рассказы о раздорах среди семейств и династий. Но такие несогласия сами представляются случайными, ибо само по себе вовсе не необходимо, чтобы братья стали враждовать друг с другом. Поэтому должны присоединиться еще особые обстоятельства и высшие причины, как, например, само по себе враждебное рождение сыновей Эдипа или, как это, например, попытался сделать Шиллер в «Мессинской невесте», вражда и спор между братьями должны быть делом высшей судьбы. В «Макбете» Шекспира лежит в основании такого же рода коллизия: Дункан — король, Макбет — его ближайший старейший родственник, и поэтому он по-настоящему должен наследовать трон еще раньше сыновей Дункана. И, таким образом, первой побудительной причиной преступления Макбета служит причиненная ему королем несправедливость — назначение своего сына наследником престола. Это право Макбета, которое явствует из хроник, Шекспир совершенно опустил, потому что его целью было лишь выставить ужасное в страсти Макбета с целью сделать комплимент королю Якову, который должен был быть заинтересован в том, чтобы Макбет был изображен преступником. В шекспировской трактовке остается поэтому немотивированным то обстоятельство, что Макбет не убивает также и сыновей Дункана, а дает им возможность бежать, и что ни один из вельмож не вспоминает о них. Однако вся коллизия, о которой идет речь в «Макбете», уже выходит за пределы той ступени ситуации, которую здесь мы должны вкратце наметить.

(ββ) Обратная вышеуказанному случаю коллизия в пределах этого же круга состоит, *во-вторых*, в том, что различиям рождения, которые сами по себе заключают в себе *несправедливость, обычай или закон* сообщают, однако, силу непреодолимого *препятствия*, так что они выступают в качестве несправедливости, ставшей как бы природой, и вследствие этого приводят к коллизиям. Рабство, крепостное состояние, кастовые различия, правовое положение евреев во

многих государствах и в известном смысле даже противоположность между дворянским и мещанским происхождением принадлежат к этого рода коллизиям. Конфликт заключается здесь в том, что человек выставляет права, желания, цели и требования, которые ему как человеку принадлежат согласно его понятию, но их осуществлению противодействует какое-нибудь из вышеупомянутых различий рождения, ставя, как сила природы, препятствия на пути предъявляющих эти требования или подвергая их опасности. Об этого рода коллизии нужно сказать следующее.

Различия сословий, правящих и управляемых, и т. д., несомненно, существенны и разумны, ибо они имеют свое основание в необходимом расчленении всей государственной жизни и всесторонне сказываются в определенном роде занятий, направлений, образе мыслей и всей духовной культуре. Но совсем другое дело, когда хотят определить эти различия между индивидуумами, принадлежащими разным сословиям, фактом *рождения* в том или другом сословии, так что выходит, что отдельный человек с самого начала не своим собственным выбором, а случайностью природы, непоправимо брошен в лоно какого-нибудь сословия или касты. При таком взгляде эти различия оказываются лишь природными, и, однако, они облечены высшей властью, всецело определяют эти индивидуумы. Для такого понимания неинтересно знать способ возникновения этой прочности сословных черт и их власти над отдельными лицами. Ибо нация ведь, может быть, была первоначально *единой*, и природные различия между, например, свободными и крепостными развились лишь позже, а может быть, и иначе, может быть, что различия каст, сословий, различия между привилегированными и непривилегированными порождены изначальными национальными и племенными различиями, как это, например, утверждали относительно кастовых различий у индусов. Нам же это здесь все равно, главным для нас является лишь то, что те условия жизни, которые регулируют все существование человека, имеют своим происхождением физический факт рождения. Несомненно, что согласно понятию вещей мы должны рассматривать различие сословий как правомерное; однако вместе с тем мы не должны также отнимать права у отдельного лица вступить в то или другое сословие, руководясь своим собственным свободным выбором. Склонности и задатки, талант, спорность и специальное образование должны руководить этим решением, и им принадлежит последнее слово. Но если право выбора аннулируется заранее уже одним фактом рождения, и человек ставится благодаря этому в зависимость от природы и ее случайности, то в рамках этой несвободы может возникнуть конфликт между местом, указанным субъекту

его рождением, и его духовной культурой с правомерными ее требованиями. Это — печальная, злосчастная коллизия, так как она сама по себе покоится на *несправедливости*, которой истинное свободное искусство не должно знать. В наших современных условиях сословные различия, за исключением маленького круга лиц, не связаны с рождением. Только царствующая династия и пэрство из высших соображений, коренящихся в самом понятии государства, входят в этот составляющий исключение круг лиц. Помимо же них рождение не влечет за собою какого-либо существенного различия касательно того сословия, в которое отдельное лицо может или хочет вступить. Но именно поэтому мы с этим требованием полной свободы связываем вместе с тем и дальнейшее требование, чтобы каждый делал себя соответствующим избираемому им сословию в отношении культуры, знаний, сноровок и умонастроения. Если же рождение выступает как непреодолимое препятствие тем стремлениям и притязаниям, которые, не будь этого ограничения, человек мог бы удовлетворить посредством своей духовной силы и деятельности, то мы это признаем не только его несчастьем, но и, главным образом, претерпеваемой им несправедливостью. Его отделяет от того, что он способен достичь, лишь какая-то чисто природная, сама по себе не заключающая в себе ни малейшего правового основания стена, выше которой его поставили ум, талант, чувство, внутренняя и внешняя культура, и это природное, которому лишь произвол сообщил эту неподвижную правовую определенность, дерзает противопоставить непреходимые границы правомерной в себе свободе духа.

Переходя к более подробной оценке такого рода коллизии, мы должны указать следующие ее стороны.

Во-первых, отдельное лицо должно уже действительно превзойти своими духовными качествами ту природную границу, мощь которой должна уступить его желаниям и целям, ибо в противном случае его требование становится, в свою очередь, глупостью. Если, например, слуга, обладающий лишь культурой и сноровками слуги, влюбляется в принцессу или знатную даму, или она, наоборот, влюбляется в него, то такой любовный сюжет лишь нелеп и безвкусен, хотя бы изображение этой страсти развернуло перед нами глубокое и всепоглощающее чувство пылкого сердца. Ибо здесь подлинно разделяет их не различие рождения, а весь круг высших интересов, широкого образования, жизненных целей, требований и эмоций, который отделяет женщину высокопоставленную по своему сословию, богатству и тому общественному кругу, в котором она врацается, от слуги. Любовь остается отвлеченной и получает характер исключительно чувственного влечения, если она образует лишь *единственную* соеди-

нительную точку и не принимает в себя также и остального объема того, что человек должен переживать по своей духовной культуре и условиям жизни того сословия, к которому он принадлежит. Чтобы быть полной и неуцербленной, она должна была бы быть связанной со всем остальным кругом сознания, с полным благородством чувств и интересов.

Второй случай такого рода коллизии состоит в том, что на свободную в себе духовность и ее справедливые требования налагаются мешающие ее свободному движению цепи зависимости от рождения в том или другом сословии. И эта коллизия также имеет в себе нечто неэстетическое, противоречащее понятию идеала, сколь бы излюбленной она ни была и как бы легко ни могло приходить в голову воспользоваться ею. Если именно различия рождения стали вследствие положительных законов и силы, которую последние получают, прочно установившейся несправедливостью, как, например, рождение парием, евреем и т. д., то, с одной стороны, совершенно справедлив взгляд, что человек, следуя голосу своей внутренней свободы, возмущающейся против такой помехи, считает ее устранимой и познает себя свободным от нее. Борьба против нее представляется поэтому абсолютным правом человека, страдающего от нее. Но поскольку благодаря могуществу существующих условий такого рода преграды делаются непреодолимыми и упрочиваются до того, что становятся необходимостью, против которой ничего не поделаешь, то из этой борьбы может получиться несчастная и фальшивая в самой себе ситуация. Ибо необходимому разумный человек должен покоряться, поскольку он не обладает силой заставить его склониться перед ним, т. е. он не должен реагировать против него, а должен спокойно переносить его; он должен отказаться от того интереса, той потребности, которые в силу наличия этой преграды все равно не осуществятся, и, таким образом, переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения. Где борьба ни к чему не приводит, там разумное состоит в избегании борьбы, дабы, по крайней мере, сохранить возможность отступления в последнюю твердыню, в *формальную* самостоятельность субъективной свободы. Когда это ему удастся, могущество несправедливости не имеет больше власти над ним, тогда как, сопротивляясь ей, он тотчас же испытывает всю меру своей зависимости. Однако ни эта абстракция чисто формальной самостоятельности, ни безрезультатная борьба против непреодолимой преграды не являются истинно прекрасными.

И точно так же и *третий* случай подобного рода коллизии, находящийся в непосредственной связи со вторым, тоже далек от подлинного идеала. Он состоит в том, что лица,

которым рождение предоставило привилегию, имеющую действительную силу на основании религиозных предписаний, положительных государственных законов, общественных условий, хотя отстаивать и осуществлять эту привилегию. Ибо, хотя в этом случае самостоятельность и существует согласно положительной внешней действительности, она все же как существование того, что само в себе несправедливо и неразумно, также представляет собою ложную, чисто формальную самостоятельность, и понятие идеала здесь исчезает. Можно было бы, правда, думать, что идеальное сохраняется, поскольку ведь субъективность здесь идет рука об руку со всеобщим и законным и остается с ним в полном единстве. Однако, с одной стороны, в этом случае сила и власть всеобщего коренится не в *данном* индивидууме, как этого требует героический идеал, а лишь в публичном авторитете положительных законов и практическом их применении. С другой стороны, индивидуум отстаивает здесь лишь несправедливость, и ему недостает той субстанциальности, которая, как мы видели, также содержится в понятии идеала. Дело идеального субъекта должно быть в самом себе истинным и оправданным. К такого рода привилегиям и принадлежит, например, установленное законом рабовладение, владение крепостными, право лишать чужестранцев свободы или приносить их в жертву богам и т. д. Отдельные лица могут, разумеется, не задумываясь осуществлять такое право в том убеждении, что они защищают то, что им принадлежит по праву; например, в Индии высшие касты пользуются своими привилегиями. Тоас приказывает принести в жертву Ореста или в России помещики распоряжаются своими крепостными. Может даже оказаться, что те, которые стоят во главе государства, захотят провести такие привилегии в качестве законов потому, что они заинтересованы в их существовании. Но в таком случае их право будет лишь варварское, неправое право, и они сами, те, которые проводят такое право, кажутся нам, по крайней мере, варварами, устанавливающими и осуществляющими то, что само по себе несправедливо. Законность, на которую в таких случаях опирается субъект, должна быть соблюдена и может быть оправдана для своего времени, если исходить из духа и уровня культуры последнего, но для нас она насквозь положительна и не имеет значимости и силы. А если привилегированное лицо пользуется своим правом для достижения своих частных целей, если оно действует, руководясь частной страстью и себялюбивыми видами, то перед нами не только варварство, но, кроме того, еще и дурной характер.

Очень часто стремились вызывать подобного рода конфликтами сострадание, а также и ужас согласно аристоте-

левскому закону, устанавливающему, что целью трагедии является вызвать у зрителя чувства страха и сострадания. Но в действительности мы не испытываем ни страха, ни благоговения перед такими правами, возникшими вследствие варварства и тяжелых условий жизни стародавних времен, а сострадание, которое мы могли бы испытать, тотчас же превращается в чувство неудовольствия и возмущения.

Единственная истинная развязка подобного рода конфликта может поэтому состоять лишь в том, что такого рода ложные права прекращают свое существование, как, например, мы это видим в трагедиях, в которых ни Ифигения в Авлиде, ни Орест в Тавриде не приносятся в жертву.

(γγ) Последним видом коллизий, имеющих своим основанием природное, является субъективная страсть, когда она покоится на природных задатках темперамента и характера. В качестве примера укажем прежде всего на ревность Отелло. Властолюбие, скупость и отчасти также и любовь принадлежат к такого рода страстям.

Но по существу своему эти страсти приводят к коллизии лишь постольку, поскольку они становятся побуждением к тому, чтобы те лица, которые охвачены и покорены исключительной силой такого рода эмоции, обратились против истинно нравственного и того, что, само по себе взятое, правомерно в человеческой жизни, и благодаря этому невольно пришли в глубокий конфликт.

Это приводит нас к *третьему* и главному виду разлада, который находит свое подлинное основание в духовных силах и их расхождении между собою, поскольку этот антагонизм вызывается деянием самого человека.

(γ) Уже относительно коллизий, имеющих чисто природное основание, мы заметили выше, что они образуют лишь опорный пункт для дальнейших антагонизмов. Это более или менее верно также и относительно конфликтов, принадлежащих к только что рассмотренному нами второму классу коллизий. В произведениях, представляющих более глубокий интерес, все такого рода конфликты не застревают на указанном раньше столкновении, а такие помехи и антагонизмы представляют собою в них тот случай, в связи с которым сами по себе духовные жизненные силы выявляют свое расхождение и вступают в борьбу друг с другом. Но духовное может совершаться лишь духом, и, таким образом, духовные расхождения должны обрести свою действительность посредством деяния человека, чтобы получить возможность выступать в своем подлинном образе.

У нас, стало быть, имеется теперь, с одной стороны, некое затруднение, препятствие, нарушение, вызванное действительно совершившимся деянием человека, и, с другой

стороны, нарушение самих по себе правомерных интересов и сил. Только оба эти определения, взятые вместе, обосновывают глубинность этого последнего рода коллизий.

Основные случаи, могущие встречаться в этом круге коллизий, можно классифицировать следующим образом.

(αα) Так как мы только-только начинаем выходить из круга тех конфликтов, которые покоятся на основе природного, то ближайший случай рассматриваемого нами теперь нового рода конфликтов находится еще в связи с прежними случаями конфликтов. Но если обоснованием коллизии должны служить человеческие действия, то природное, то, что совершено человеком не постольку, поскольку он есть *дух*, может состоять лишь в том, что он, *по неведению*, ненамеренно сделал нечто такое, что позднее обнаруживается для него как нарушение тех нравственных сил, которые он был обязан уважать. Сознание относительно своего поступка, которое он получает позднее, сознание совершенного им раньше бессознательного нарушения, так что он вменяет последнее себе, как исходящее от него, ввергает его в разлад и противоречие. Основание конфликта составляет здесь столкновение между сознанием и намерением *во время* совершения деяния и последующим затем сознанием того, чем деяние было *в себе*. Эдип и Аякс могут служить нам примерами. Деяние Эдипа согласно тому, что он хотел и что он знал, состоит в том, что он в драке убил чужого ему человека; но то, чего он не ведал, действительное деяние, деяние, каково оно есть само по себе, есть убийство своего отца. Аякс, наоборот, убивает в припадке безумия стада греков потому, что принимает их за самих греческих вождей. Когда он затем рассматривает совершившееся с ясным сознанием, его охватывает стыд за его деяние, и этот стыд ввергает его в коллизию. То, что, таким образом, человеком нарушено ненамеренно, должно быть, однако, чем-то таким, что он существенно, согласно своему разуму должен почитать и считать святым. Если же, напротив, это уважение и почитание является лишь голым мнением, ложным предрассудком, то для нас, по крайней мере, такого рода коллизии больше уже не могут представлять интереса.

(ββ) Но так как в том круге, который мы рассматриваем теперь, конфликт должен представлять собою некое *духовное* нарушение духовных сил посредством деяния человека, то, *во-вторых*, более соответствующая коллизия состоит в сознательном нарушении, проистекающем из *этого сознания* и его намерения. И здесь также исходный пункт могут образовать страсть, насилие, безумие и т. д. Троянская война, например, имеет своим началом похищение Елены. Агамемнон, затем, приносит в жертву Ифигению и наносит этим

обиду матери, убивая любимейшее ее дитя. Клитемнестра, мстя за это, убивает своего супруга. Орест мстит за убийство ею его отца и царя убийством матери. Подобно этому в «Гамлете» отец коварно убит, а мать Гамлета позорит память убитого следующим за этим слишком скорым вступлением в брак с убийцей.

И в этих коллизиях главным также остается то, что человек вступает в борьбу с чем-то таким, что само по себе нравственно, истинно, свято, и тем самым навлекает на себя возмездие со стороны этого нравственного, истинного, святого. Если дело не происходит так, то для нас, поскольку мы обладаем сознанием истинно нравственного, святого, такой конфликт остается лишенным существенного интереса, как, например, в известном эпизоде Магабгараты «Наль и Дамаянти». Царь Наль женился на девушке из княжеского рода Дамаянти, которой была дана привилегия выбрать в женихи среди искателей ее руки того, кто ей понравится. Все другие искатели ее руки реют в качестве гениев в воздухе, и один только Наль стоит на земле; у нее был достаточно хороший вкус, чтобы выбрать человека. Гении разгневаны и подстерегают царя Наля. Но в продолжение многих лет они ничего не могут против него сделать, так как он за это время не совершил ничего дурного. Наконец, они, однако, получают над ним власть, ибо он совершил большое преступление, состоявшее в том, что он, помочившись, ступил ногой на мокрую от его мочи землю. Согласно представлениям индусов это — тяжкая вина, которая не может оставаться безнаказанной. С этих пор гении имеют его в своей власти. Один из них внушает ему страсть к игре, а другой возбуждает против него его брата, и Наль, потеряв свой трон и впад в бедность, должен, наконец, уйти в чужие края вместе с Дамаянти. В конце концов, он еще вынужден переносить разлуку с нею, но затем после разных приключений он еще раз возносится на вершину прежнего своего счастья. Основным конфликтом, вокруг которого вращается весь этот эпизод, является нечто такое, что только для древних индусов является существенным нарушением святого, согласно же нашему сознанию является лишь нелепицей.

(γγ) Но, *в-третьих*, нарушение не обязательно должно быть непосредственным, т. е. не необходимо, чтобы деяние как таковое, взятое само по себе, было коллизионным, а оно становится таковым только благодаря тем идущим против него, противоречащим ему, известным отношениям и обстоятельствам, при которых оно совершается. Джульетта и Ромео, например, любят друг друга. В любви, взятой сама по себе, нет никакого нарушения, но они знают, что их семьи живут во вражде и ненавидят друг друга, что родители никогда не

согласятся на их брак, и попадают в коллизию благодаря этой известной заранее почве разлада.

Мы должны удовольствоваться этими немногими самыми общими замечаниями относительно определенной ситуации в ее противоположности всеобщему состоянию мира. Если бы мы захотели подвергнуть ее рассмотрению со всех сторон, во всех ее оттенках и нюансах и обсудить всякий возможный вид такой ситуации, то один только этот вопрос заставил бы нас войти в бесконечно пространные разъяснения. Ибо в деле изобретения ситуаций имеется неисчерпаемое богатство возможностей, и в каждом частном примере существенным является вопрос о том, как приспособить такую ситуацию к данному определенному роду и виду искусства. Сказке, например, дозволяется много, что было бы недопустимо в другом виде художественного изображения. Да и вообще изобретение ситуации является важным пунктом, который и в самом деле обычно очень озабочивает художников. В особенности в наше время часто приходится слышать жалобы на трудность найти подходящий материал, из которого можно было бы заимствовать нужные обстоятельства и ситуации. На первый взгляд может казаться, что более достойно художника быть оригинальным в этом отношении и самому изобретать нужные ему ситуации. Однако этот вид самостоятельности не является чем-то существенным для художника. Ибо ситуация сама по себе не составляет духовного, подлинного художественного образа, а касается лишь того внешнего материала, в котором и в связи с которым должен раскрыться и быть изображен некий характер и темперамент. Лишь в обработке этого внешнего повода к выступлению действий и характеров проявляется подлинно художественная деятельность. Не приходится поэтому быть благодарным поэту за то, что он самостоятельно сделал эту самую по себе непоэтическую сторону дела, и ему должно оставаться дозволенным снова черпать из уже существующего — из истории, легенды, мифа, из хроник и даже из художественно обработанных материалов и ситуаций. Так, например, в живописи внешняя сторона ситуации заимствовалась из жития святых и довольно часто повторялась сходным образом. В таких изображениях собственно художественное творчество лежит куда глубже, чем в отыскивании определенных ситуаций. Сходно с этим обстоит дело с богатством проводимых художником перед нашими взорами состояний и перипетий. В этом отношении довольно часто восхваляли новое искусство за то, что оно по сравнению с античным искусством являет нам бесконечно более плодovitую фантазию, и это верно. Мы в самом деле находим в произведениях искусства средних веков и нового времени величайшее разнообразие и смену ситуа-

ций, событий и судеб. Но это внешнее богатство ни малейше не повышает ценности этого искусства. Несмотря на это богатство, мы обладаем лишь весьма небольшим числом превосходных драм и эпических произведений, ибо главным является не внешние ход и смена событий,—так что мы имели бы право сказать, что последние в качестве именно событий и историй исчерпывают собою содержание художественного произведения, а главным является нравственное и духовное оформление и те великие движения души и характера, которые разворачиваются и раскрываются через этот процесс оформления.

Если мы теперь бросим взгляд на тот пункт, отправляясь от которого, мы должны двигаться дальше, то мы убедимся, что, с одной стороны, внешние и внутренние определенные обстоятельства, состояния и отношения превращаются в ситуацию только через *душевное переживание*, через *страсть*, которая подхватывает их и в которой они сохраняются. С другой стороны, ситуация, как мы видели выше, дифференцируется в своей определенности в противоположности, помехи, осложнения и *нарушения*, так что душа чувствует себя вынужденной этими обстоятельствами непременно *действовать* против мешающего и препятствующего, противоборствующего ее целям и страстям. В этом смысле действие начинается, собственно говоря, лишь тогда, когда выступила наружу противоположность, содержащаяся в ситуации. Но так как сталкивающееся действие *нарушает* некоторую противостоящую сторону, то этим разладом оно вызывает против себя противоположную силу, на которую оно нападает, и вследствие этого с *акцией* непосредственно связана *реакция*. Только вместе с этим действием и противодействием идеал впервые сделался совершенно определенным и подвижным. Ибо теперь противостоят друг другу *в борьбе* два вырванных из их гармонии интереса, и они в своем взаимном противоречии необходимо требуют некоего *разрешения*.

Но это движение, взятое как целое, больше уже не принадлежит области ситуации и ее конфликтов, а приводит нас к рассмотрению того, что мы выше обозначили как действие в собственном смысле.

3. Действие

В той лестнице, по которой мы поднимались до сих пор, действие образует *третью* ступень. Первую ступень образовало всеобщее *состояние мира*, а вторую — определенная *ситуация*.

Выше, рассматривая *внешнее* отношение действия к ступени, рассмотренной в предшествующей главе, мы уже на-

шли, что действие предполагает предшествующие ему обстоятельства, ведущие к коллизиям, к акции и реакции. В каком пункте этих предпосылок должно *начинаться* действие, этого нельзя определенно установить. Ибо то, что, с одной стороны, представляется началом, может, с другой стороны, в свою очередь, оказаться результатом предшествующих перипетий, которые постольку служили бы в таком случае подлинным началом. Однако сами эти перипетии представляют собою, в свою очередь, лишь результат предшествовавших коллизий и т. д. Возьмем пример. В доме Агамемнона Ифигения искупает в Тавриде вину своего дома и кладет конец его несчастьям. Здесь началом можно было бы признать спасение Ифигении Дианой, которая приводит ее в Тавриду. Но это обстоятельство является лишь результатом предшествующих событий, а именно, жертвоприношения в Авлиде, обусловленного, в свою очередь, нарушением прав Менелая, у которого Парис уводит Елену, и т. д., пока мы не дойдем до знаменитого яйца Леды. И точно так же сюжет «Инфигении в Тавриде» еще содержит в себе как свою предпосылку убийство Агамемнона и весь ряд преступлений в доме Тантала. Сходно с этим обстоит дело в Фиванском цикле сказаний. Если выставим требование, чтобы нам дали изображение этого действия со всем рядом его предпосылок, то эту задачу могла бы решить, пожалуй, только поэзия. Однако уже известная пословица рассматривает осуществление такого изображения как нечто скучное и как дело прозы, в противоположность к обстоятельству которой от поэзии требуют, чтобы она сразу же ввела слушателей *in medias res*. Более глубокое основание того факта, что искусство не стремится начать с самого первого обстоятельства определенного действия, заключается в том, что такого рода начало является началом в отношении природного, внешнего течения событий, и связь действия с этим началом входит в состав эмпирического единства явления, а для подлинного содержания самого действия она может быть безразличной. Таким же внешним единство еще остается даже в том случае, если объединяющей нитью различных событий явится только то, что все они произошли с одним и тем же лицом. Совокупность жизненных обстоятельств, деяний, судебных отдельного лица является, несомненно, тем, что формирует его, но его собственная природа, подлинное ядро его умонстроения и способностей, обнаруживается независимо от них, когда он оказывается перед лицом *одной* великой ситуации и великого действия; ход этого действия обнаруживает то, что он представляет собою, между тем как раньше он был нам известен лишь по своему имени и внешнему виду.

Завязку действия следует поэтому искать не в вышеуказанном *эмпирическом* начале, а должны быть даны лишь те обстоятельства, которые, подхваченные индивидуальным складом души и ее потребностей, порождающих как раз ту определенную коллизию, развертывание и разрешение которой составляет особенное действие именно данного художественного произведения. Гомер, например, в «Илиаде» сразу же начинает именно с того факта, который составляет ось его поэмы, — с гнева Ахилла; он не рассказывает сначала предшествовавшие события или биографию Ахилла, а сразу дает нам тот специальный конфликт, который составляет тему его поэмы, и притом дает его таким образом, что задним планом его картины является нечто, представляющее собою большой интерес.

Изображение действия как единого целостного в себе движения акции, реакции и разрешения их борьбы друг с другом составляет преимущественно дело поэзии, ибо остальным искусствам дано лишь фиксировать один момент в ходе действия и развертывания его событий. С одной стороны, кажется, правда, что другие искусства благодаря богатству их средств превосходят в этом отношении поэзию, так как в их распоряжении находится не только весь внешний образ изображаемого человека, но также и выражение действия посредством мин и жестов, равно как и посредством отношения, в которое он ставится к окружающим образам, а также и его отражения еще и в других группирующихся вокруг него предметах. Однако все это представляет собою такие выразительные средства, которые в отношении ясности не идут в сравнение с речью. Действие является самым ясным и выразительным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собою в своей глубочайшей основе, впервые осуществляет себя только посредством действия, а так как действие имеет духовное происхождение, то оно обретает свою величайшую ясность и определенность единственно лишь в духовном выражении, в речи.

Обычно, когда говорят о действиях, то представляют себе, что они неисчислимо многообразны. Однако для искусства круг действий, подходящих по своему характеру для изображения, в целом всегда ограничен. Ибо оно должно исчерпать только тот круг действий, которые делает необходимыми идея.

Имея это в виду, мы должны подчеркнуть в действии три основных пункта, имеющих существенное значение, поскольку искусство должно заниматься его (действия) изображением. Эти три пункта получаются как вывод из следующего соображения. Ситуация и содержащийся в ней кон-

фликт представляют собою общий стимул. Само же движение, дифференциация идеала в его деятельности, создается впервые благодаря реакции. Но в этом движении содержатся:

во-первых, всеобщие силы, представляющие собою то существенное содержание, ту цель, для достижения которой получает место действие;

во-вторых, активное проявление (die Bethätigung) этих сил посредством действующих индивидуумов;

в-третьих, эти две стороны должны соединиться, образуя то, что мы вообще будем называть здесь *характером*.

а) Всеобщие силы действия

(а) Хотя мы в нашем рассмотрении действия дошли до стадии определенности и разлада (Differenz) идеала, мы должны все же помнить, что в истинно прекрасном, согласно понятию искусства, каждая из сталкивающихся друг с другом противоположностей, в которые разворачиваются конфликты, все еще носит на себе печать идеала и не должна поэтому быть лишенной разумности и оправдания. Бороться друг с другом должны интересы, носящие идеальный характер, так что сила выступает против силы. Этими интересами являются существенные потребности человеческого сердца, необходимые в самих себе цели действия; они правомерны и разумны в себе, и именно вследствие этого являются всеобщими вечными силами духовного существования. Эти интересы—не само абсолютно божественное, а сыны единой абсолютной идеи, и поэтому они властвуют и значимы. Они суть дети единой всеобщей истины, хотя являются лишь ее определенными, особенными моментами. Вследствие своей определенности эти интересы, правда, могут прийти в столкновение друг с другом; однако, несмотря на их разлад, они должны иметь в самих себе существенность, чтобы выступать как определенный идеал. Этими интересами являются вечные религиозные и нравственные отношения, служащие великими мотивами искусства: семья, отечество, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинство, а в мире романтики, в особенности, честь и любовь и т. п. По степени своей значимости эти силы отличаются друг от друга, но все они в самих себе разумны. Вместе с тем это — силы человеческой души, которые человек, именно потому, что он человек, должен признавать и которым он должен давать проявляться и разворачиваться в себе. Однако они не должны выступать как права, предоставляемые положительным законодательством. Ибо частью уже одна форма положительного законодательства, как мы это видели выше, противна понятию и форме идеала, частью же содержанием положительных прав может являться само по себе несправедливое, и оно остается не-

справедливым, хотя бы приняло форму закона. Те же отношения, о которых мы говорим, являются не только тем, что прочно установлено внешним образом, а силами, которые сами по себе субстанциальны, силами, которые, именно потому, что они заключают в себе истинное содержание человеческого существования, и остаются также тем, что движет действиями человека и что в конце концов всегда осуществляет себя.

Такого рода силами являются, например, те интересы и цели, которые борются друг с другом в «Антигоне» Софокла. Царь Креон издал в качестве главы государства строгий приказ, чтобы выступивший против Фив как враг отечества сын Эдипа не получил почести погребения. Этот приказ в значительной степени оправдан, ибо он продиктован заботой о благе всего города. Но Антигона одушевлена равно нравственной силой, святой любовью к брату, которого она не может оставить непогребенным, на добычу птицам. Неисполнение обязанности погребения было бы противно священным семейным узам, и поэтому она нарушает приказ Креона.

(β) Хотя коллизия может быть введена самыми разнообразными способами, однако необходимость реакции должна вызываться не чем-то нелепым или противным, а чем-то таким, что само в себе разумно и справедливо. Так, например, коллизия в известной немецкой поэме Гартмана фон дер Ауэ «Бедный Генрих» является отталкивающей. Герой заболел неизлечимой болезнью, проказой, и в поисках помощи обращается к салернским монахам. Они говорят ему, что он должен найти человека, который добровольно пожертвовал бы собою ради него, так как необходимое для него лекарство может быть приготовлено лишь из человеческого сердца. Бедная девушка, любящая Генриха, охотно соглашается умереть ради него и едет с ним в Италию. Это нечто совершенно варварское, и тихая любовь, трогательная преданность девушки не может поэтому оказать на нас того полного впечатления, которое оно вызвало бы при другой ситуации. У античных поэтов, правда, мы также встречаем в качестве коллизии такую несправедливость, как приношение в жертву людей, например, в рассказе об Ифигении, которая сначала должна была быть принесена в жертву, а затем чуть не принесла сама в жертву своего брата. Однако, с одной стороны, конфликт здесь находится в связи с другими правомерными в себе отношениями, а с другой стороны, в этом конфликте все же заключается, как мы заметили выше, что-то разумное, состоящее в том, что как Ифигения, так и Орест спасаются, и сила этой противной праву (*Rechtlosen*) коллизии оказывается сломленной. Последнее, правда, имеет место

также и в поэме Гартмана фон дер Ауэ: когда Генрих сам отказывается принять жертву девушки, божия помощь освобождает его от его болезни, а затем девушка также вознаграждается за свою верную любовь.

Может казаться, что к вышеназванным утвердительным силам сразу же присоединяются и другие противоположные, отрицательные и вообще дурные и злые силы. Однако в идеальном изображении действия чисто отрицательное не должно находить себе места в качестве существенного основания для необходимой реакции. Реальность отрицательного может, правда, соответствовать отрицательному и его сущности и природе; но если внутреннее понятие и цель ничтожны уже в самих себе, то существующее внутреннее безобразие уже тем менее допускает подлинную красоту в своей внешней реальности. Софистика страсти может, правда, сделать попытку посредством ловкой аргументации, силы и энергии характера внести в отрицательное положительные стороны; мы, однако, получаем при этом лишь зрелище поваленного гроба. Ибо то, что является только отрицательным, тускло и плоско и оставляет нас поэтому либо совершенно пустыми, либо отталкивает нас от себя, причем все равно, будет ли оно употребляться в качестве мотива некоего действия или лишь в качестве средства, чтобы вызвать реакцию другого лица. Жестокость, бедственность, насилие и суровость тех, кто обладает превосходством сил, еще понятны и переносимы в представлении, если они диктуются содержательным величием характера и цели. Но зло как таковое, зависть, трусость и подлость суть и остаются противными. Дьявол, взятый сам по себе, является поэтому плохой, эстетически негодной фигурой, ибо он есть не что иное, как ложь в самом себе, и представляет собою поэтому в высшей степени прозаическое лицо. И точно так же следует сказать, что хотя фурии ненависти и столь многие позднейшие аллегории подобного рода и являются силами, однако эти силы лишены утвердительной самостоятельности и устойчивости и не благоприятствуют идеальному изображению, хотя и здесь мы должны констатировать, что степень допустимости таких предметов изображения значительно варьирует в зависимости от того, какое особенное искусство берет их своим предметом, и от того способа, каким оно делает их непосредственно наглядными. Однако, вообще говоря, следует признать, что злое скудно и бессодержательно в самом себе, ибо из него ничего другого не получается, кроме отрицательного, разрушений и бедствий, между тем как подлинное искусство должно доставлять нам зрелище внутренней гармонии. Больше всего достойна презрения подлость, потому что она имеет своим источником зависть и ненависть ко всему благородному

и не стесняется превращать в средство удовлетворения своей дурной или постыдной страсти также и то, что само по себе совершенно правомерно. Античные великие поэты и художники не показывают нам поэтому в своих произведениях зрелища злобы и низости; напротив, Шекспир показывает нам, например, в «Короле Лире» зло во всей его отвратительности. Старик Лир разделяет королевство между своими дочерьми, и при этом настолько глуп, что доверяет лживым льстивым речам двух дочерей и отвергает ничего не говорящую верную Корделию. Это уже глупо и безумно, и, таким образом, позорнейшая неблагодарность и недостойное поведение старших дочерей и их мужей доводит его до действительного сумасшествия. Иной характер носит изображение зла во французской трагедии. Герои последней часто пыжаты, напиханы величайшими и благороднейшими мотивами и очень важничают своей честью и достоинством, но все это аннулируется ими же самими, ибо то, что они действительно представляют собою, и дела, действительно совершаемые ими, снова разрушают в нас представление об этих мотивах. Однако внутренняя неустойчивость, душевная разорванность, воплощающаяся во всяческих отвратительнейших диссонансах, сделалась модной, главным образом, в новейшее время и привела в искусстве к тому юмору по поводу мерзости и к той шутовской иронии, которые были излюблены, например, Теодором Гофманом.

(γ) Таким образом, истинным содержанием идеального действия должны служить лишь утвердительные в самих себе и субстанциальные силы. Но эти движущиеся силы не должны выступать в художественном изображении в их всеобщности, а должны получить форму *самостоятельных индивидуальностей*, хотя они в действительно совершающихся поступках представляют собою существенные моменты идеи. Если недостает такой индивидуализации, то эти силы остаются общими мыслями или абстрактными представлениями, которым нет места в области искусства. Хотя они не являются порождением произвольной фантазии, тем не менее, они должны получить определенный и завершенный характер и выступать благодаря этому как индивидуализированные в самих себе. Однако эта определенность не должна ни расширяться до того, чтобы превратиться в частную черту внешнего существования, ни сжиматься до того, чтобы стать субъективным, внутренним переживанием, ибо в таком случае индивидуальность всеобщих сил неизбежно оказалась бы вовлеченной во все запутанные сплетения конечного существования. Ввиду этого определенность индивидуальности указанных всеобщих сил не должна приниматься нами вполне всерьез.

Как на самый ясный пример такого выступления и господства всеобщих сил в их самостоятельном обличии мы можем указать на греческих богов. Каков бы ни был характер их выступления, они всегда блаженны и радостны. Как индивидуальные, особенные боги, они, правда, вступают в борьбу, однако в конечном счете они не относятся к этой борьбе серьезно в том смысле, чтобы со всей энергией и последовательностью характера и страсти сосредоточиться на определенной цели и найти свою гибель в борьбе за эту цель, если не удастся осуществить ее. Они лишь кое-где вмешиваются в борьбу, в конкретных случаях делают также некоторый определенный интерес своим собственным; однако снова предоставляют события их собственному ходу и, блаженные, возвращаются обратно на высоты Олимпа. Так, например, мы видим, что гомеровские боги борются и воют друг с другом; это является следствием их определенности; при всем том они остаются всеобщими существами и определенностями. Вот, например, начинается свирепствовать сражение. Герои поодиночке, один за другим, вступают в борьбу; вот отдельные лица исчезают в общей неистовой борьбе, все смешалось, и мы уже не можем больше различать специальных особенностей: перед нами лишь один общий порыв, один кипящий общий бой, — теперь вступают в борьбу всеобщие силы — сами боги. Но всегда они остаются ненадолго впутанными в это состояние разлада и обретают снова свою прежнюю самостоятельность и безмятежность. Ибо хотя индивидуальность их образа увлекает их в область случайностей, однако так как в них преобладает божественное всеобщее, то индивидуальное остается в них больше лишь внешним обличем, а не пропитывает их насквозь, не становится истинно внутренней субъективностью. Определенность является в них лишь неким более или менее прилепляющимся к божественной сущности обличем. Но эта самостоятельность и беспечальный покой как раз и сообщает им ту пластическую индивидуальность, которая освобождает их от забот об определенных обстоятельствах и событиях. Поэтому мы видим, что гомеровские боги даже в том случае, когда они действуют в условиях конкретной действительности, не проявляют твердой последовательности, хотя они всегда приходят к сменяющим друг друга многообразным действиям; они именно не проявляют такой последовательности потому, что их побуждают что-то предпринять лишь содержание и интересы совершающихся во времени событий человеческой жизни. Мы находим у греческих богов еще и другие своеобразные частные черты и поступки, которые не всегда можно свести к всеобщему понятию каждого определенного бога. Меркурий, например, убил Аргуса, Аполлон — Гидру, у Юпи-

тера много любовных приключений, и он подвесил Юнону на наковальню и т. д. Эти и многочисленные другие рассказы представляют собою простые привески; эти события приписываются богам, рассматриваемым с их природной стороны, в символическом и аллегорическом смысле, и позднее мы еще укажем более точно их происхождение.

В современном искусстве обнаруживается, правда, известная попытка дать изображение определенных и вместе с тем всеобщих в себе сил. Но это, однако, большей частью лишь бессодержательные, холодные аллегорические изображения, например, ненависти, зависти, ревности, и вообще добродетелей и пороков, веры, надежды, любви, верности и т. д., изображения, не внушающие нам доверия. Ибо в художественном изображении единственно лишь конкретная субъективность вызывает в нас подлинно глубокий интерес, так что мы желаем, чтобы эти аллегории выступали перед нами не в качестве чего-то самостоятельного, а лишь в качестве моментов и сторон человеческих характеров как в их частных чертах, так и в их целостности. И точно так же и ангелы не обладают в себе той всеобщностью и самостоятельностью, какой обладают Марс, Венера, Аполлон и т. д. или Океан и Гелиос, и хотя ангелы и существуют для представления, они, однако, существуют для него лишь в качестве слугителей единой субстанциальной божественной сущности, которая не расщепляется на такие самостоятельные индивидуальности, какие нам являет греческий круг богов. Мы поэтому не видим многих самодовлеющих объективных сил, которые могли бы в качестве божественных индивидуумов, каждая сама по себе, сделаться предметом изображения, а находим существенное содержание этих сил либо в качестве объективного содержания в едином боге, либо в качестве осуществленных сил субъективным и частным образом, получивших воплощение в человеческих характерах и действиях. А, между тем, именно в этом превращении сил в самостоятельные существа и их индивидуализировании имеет свое происхождение идеальное изображение богов.

(b) Действующие индивидуумы

В изображении идеальных богов, как мы их рассматривали выше, искусству нетрудно сохранить требуемую идеальность. Однако, как только оно переходит к конкретному действию, изображение встречается со своеобразной трудностью. А именно, боги и, вообще говоря, всеобщие силы, хотя и являются движущими и стремящими, однако в действительности они не наделены, собственно, индивидуальным действием, а действует человек. Благодаря этому мы получаем две различные стороны. На одной стороне стоят вышеуказанные все-

общие силы в их самодовлеющей и поэтому более абстрактной субстанциальности, а на другой стороне стоят человеческие индивидуумы, которым принадлежит обсуждение и последнее решение, равно как и действительное совершение поступка. Согласно истине вечные, господствующие силы имманентны человеческому «я», составляют субстанциальную сторону его характера, но, поскольку их представляют себе в самой их божественности как индивидуумов и, следовательно, как исключających других, они сразу же оказываются в некоем внешнем отношении к субъекту. Это создает здесь существенную трудность. Ибо в таком отношении между богами и людьми заключается прямое противоречие. С одной стороны, содержание воли богов принадлежит человеку, проявляется как индивидуальная страсть, решение и воля человека. но, с другой стороны, единичный субъект понимает богов как самих по себе сущих, как не только не зависимых от субъекта, но и движущих и определяющих его. Таким образом, одни и те же определения то изображаются как воплощенные в самостоятельной божественной индивидуальности, то как подлиннейшее достояние человеческого сердца. Вследствие этого кажутся равно нарушенными как свободная самостоятельность богов, так и свобода действующих индивидуумов. Главная трудность состоит в том, что если мы приписываем богам силу заставлять людей подчиняться их велениям, то от этого страдает самостоятельность человека, а мы ведь выставили последнюю как безусловно существенное требование в отношении идеального в искусстве. С той же самой трудностью мы встречаемся также и в христианских религиозных представлениях. Так, например, говорят: дух божий ведет к богу. Но в таком случае может казаться, что человеческий внутренний мир является чисто пассивной почвой, на которую воздействует дух божий, и, таким образом, человеческая воля перестает быть свободной, так как божественное решение оказать это действие остается для нее как бы чем-то вроде фатума, в котором человек со своей собственной самостью не участвует.

(а) Если мы представляем себе это соотношение между богами и людьми так, что действующий человек противостоит внешне богу, как тому, что является субстанциальным, то соотношение между ними остается совершенно прозаическим. Ибо в таком случае бог повелевает, а человеку остается лишь подчиняться. От такого внешнего отношения между богами и людьми не удалось остаться свободными даже великим поэтам. У Софокла, например, Филоклет, после того, как он разоблачил обман Одиссея, упорствует в своем решении не отправляться в лагерь греков, пока, наконец, Геркулес не выступает, как *deus ex machina*, и не приказывает ему уступить

желанию Неоптолема. Содержание этого явления, правда, достаточно мотивировано и отвечает нашему ожиданию; однако сам поворот все же остается чуждым и внешним, и в своих наиболее благородных трагедиях Софокл не применяет этого способа изображения, в силу которого, если сделать еще один шаг по этому пути, боги превращаются в мертвые машины, а люди просто в орудия чуждого им произвола.

Сходным образом мы в эпосе встречаем такое воздействие богов, которое представляется внешним человеческой свободе. Гермес, например, ведет Приама к Ахиллу. Аполлон наносит Патроклу удар между плечами и кладет конец его жизни. Точно так же часто мифологические черты используются таким образом, что они выступают как некоторое внешнее *бытие* в индивидуумах. Ахилла, например, его мать погружает в Стикс; благодаря этому он делается неуязвимым до пяток, и ничто не может его победить. Если мы это себе представим рассудочно, то исчезнет всякая храбрость Ахилла, и весь его героизм превратится из духовной черты характера в чисто физическое качество. Эпосу, однако, такой способ изображения гораздо более дозволителен, чем драме, так как в эпосе аспект внутренней жизни отступает при осуществлении целей на задний план, и игре внешних событий оставляется вообще более широкое поле действия. Вышеуказанная чисто рассудочная рефлексия, навязывающая поэту нелепую мысль, будто его герои не являются героями, должна поэтому применяться в высшей степени осторожно, ибо также в таких чертах, как мы скоро еще увидим, может сохраниться поэтическое отношение между богами и людьми. Напротив, если, помимо этого, те силы, которые выставляются в эпосе как самостоятельные индивидуальности, лишены субстанциальности внутри себя и лишь являются созданиями фантастического произвола и причуды ложной оригинальности, то сразу получается прозаичность. Тогда они попадают преимущественно или в область суеверия, или в область сумасбродства.

(5) Подлинно поэтическое, идеальное отношение между богами и людьми состоит в их тождестве, которое должно проглядывать еще и в тех случаях, когда всеобщие силы действующих лиц и их страстей противопоставляются как самостоятельные и свободные от этих лиц. Все приписываемое богам должно именно скоро оказаться вместе с тем собственной внутренней сущностью индивидуумов, так что, следовательно, с одной стороны, господствующие силы представляются индивидуализированными, самостоятельными, но, с другой стороны, это внешнее человеку оказывается тем, что имманентно его духу и характеру. Поэтому остается делом художника примирить различие этих двух аспектов и соеди-

нить их тонкими звеньями. Он должен сделать заметным для нас, что поступки действующих лиц коренятся во внутренних человеческих переживаниях, но вместе с тем он в такой же мере должен выявить и сделать наглядным в виде индивидуализированных образов то всеобщее и существенное, сила которого обнаруживается в этих поступках. Душевная жизнь человека должна открываться в богах, представляющих собою самостоятельные всеобщие воплощения того, что действует и властвует в его внутренней жизни. Ибо только тогда боги представляют собою вместе с тем богов его собственного сердца и страсти последнего. Если мы, например, читаем у античных авторов, что Венера или Амур покорили сердце, то, разумеется, Венера и Амур прежде всего представляют собою внешние человеку силы. Однако любовь является столь же движением души, страстью, свойственной человеческому сердцу как таковому, и составляет его собственное внутреннее переживание. В том же смысле говорится часто в античных трагедиях об эменидах. Прежде всего мы представляем себе мстящих дев в виде фурий, преследующих преступника извне. Но это преследование есть в одинаковой мере также и внутренние фурии, носящиеся по душе преступника, и Софокл в «Эдипе в Колоне» действительно пользуется ими также в смысле внутреннего и собственного переживания человека; так, например, в «Эдипе в Колоне» (ст. 1434) он называет их эриниями самого Эдипа, и они означают здесь проклятие отца, власть его оскорбленного чувства над сыновьями. Поэтому те, которые объясняют богов всегда либо только как силы, внешние человеку, либо только как силы, внутренне присущие ему, и правы и неправы. Ибо боги представляют собою и то и другое. У Гомера поэтому деяния богов и человека всегда являются и внешними и внутренними; боги как будто совершают то, что чуждо человеку, и, однако, они, собственно говоря, делают лишь то, что составляет субстанцию его внутренних переживаний. В «Илиаде», когда Ахилл хочет в пылу спора поднять меч против Агамемнона, Афина подходит к нему сзади и, видимая только ему одному, схватывает его за желто-золотистые волосы. Гера, одинаково заботившаяся и об Ахилле и об Агамемноне, посылает ее с Олимпа, и ее приход кажется совершенно независимым от переживаний Ахилла. Но, с другой стороны, легко представить себе, что внезапно появляющаяся Афина, благоразумие, недопускающее, чтобы герой дал волю своему гневу, носит внутренний характер, и весь рассказ передает нам события, происшедшие в душе Ахилла. В действительности сам Гомер намекает на это несколькими строками выше («Илиада», 1, ст. 190), описывая,

как колебался в душе Ахилл:

Меч ли ему обнажить, что висел у бедра заостренный,
И, проложив дорогу в толпе, им повергнуть Атрида
Или же гнев укротить и ярость свою успокоить.

Этот внутренний порыв гнева, эту задержку, представляющую собою чуждую гневу силу, эпический поэт имел полное право изобразить как внешнее событие, потому что Ахилл сначала кажется весь преисполненным лишь гнева. Сходным образом мы видим в «Одиссее» Минерву как спутницу Телемака. Это сопровождение уже труднее понимать как нечто, представляющее собою вместе с тем внутреннее переживание в душе Телемака, хотя и здесь не отсутствует связь между внешним и внутренним. В том-то вообще и состоит ясность, радостная легкость гомеровских богов и ирония в почитании их, что их самостоятельность и их серьезность вместе с тем снова исчезают, поскольку они оказываются собственными силами человеческой души, и благодаря этому в них человек не теряет своей самостоятельности.

Однако нам не приходится далеко искать полной иллюстрации превращения такой лишь внешней деятельности богов в нечто субъективное, в свободу и нравственную красоту. Гёте дал нам в своей «Ифигении в Тавриде» самый удивительный, самый прекрасный образец такого превращения. У Еврипида Орест вместе с Ифигенией похищает статую Дианы. Это только простое воровство. Тоас приходит и отдает приказание устроить за ними погоню и отнять у них статую богини, пока, наконец, Афина не появляется совершенно прозаическим образом и не приказывает Тоасу остановиться, так как она и помимо этого отдала Ореста на попечение Посейдона, и тот, чтобы угодить ей, унес его далеко в море. Тоас тотчас же подчиняется, отвечая на увещания богини (ст. 1442—1443): «Госпожа Афина, кто, выслушав слова богов, не подчиняется им, тот безумец, ибо разве подобает спорить с могущественными богами».

Здесь мы видим только сухое внешнее приказание со стороны Афины и столь же бессодержательное голое подчинение со стороны Тоаса. Напротив, у Гёте *Ифигения* поднимается до уровня богини и доверяет правде, заключенной в ней самой, в человеческом сердце. В этом смысле она обращается к Тоасу и говорит:

Иль на неслыханное только муж
Имеет право? Или мощной грудью
Пылает к невозможному лишь он?

То, что у Еврипида осуществляется посредством *повеления* Афины, отказ Тоаса от своего намерения, этого гётевская Ифигения стремится достигнуть и в самом деле дости-

гает посредством тех глубоких чувств и представлений, которые она ему противопоставляет:

Душа отважным замыслом полна;
 Коль не удастся он, мне не избегнуть
 Великих бед и тяжкой укоризны;
 Их к вашим я несу ногам, о боги!
 Коль правда есть у вас, как верим мы,
 Подайте помощь мне и вашу правду
 Во мне явите!

А когда Тоас ей возражает:

Иль мнишь ты,
 Что голос человечности и правды
 Которому не внял и грек Атрей,
 Услышит варвар, грубый скиф?

То она отвечает с утонченнейшей, чистейшей верой:

Рожденный под любыми небесами,
 Внимает каждый, в ком струится вольно
 Жизнь чистым родником.

Теперь она взывает к его великодушию и мягкосердечию, доверяя величию его царского положения; она трогает его сердце, одерживает над ним победу и человечески прекрасно вырывает у него позволение вернуться на родину к своим. Ибо лишь это необходимо. Образ богини ей не нужен, и она может удалиться без хитрости и обмана, так как двусмысленное изречение богов, гласившее:

Коль ты в Элладу с берегов Тавриды
 Вернешь сестру, невольную жилицу
 Святилища, проклятье разрешится, —

бесконечно прекрасно истолковывается Гёте в том человечно примиряющем смысле, что чистая, святая Ифигения, сестра, является статуей богини и охранительницей дома.

Богиня чудно и прекрасно помощь
 Явила мне, —

говорит Орест Тоасу и Ифигении, —

Как некую святыню,
 С которой города благополучье
 Связало тайно божеское слово,
 Она взяла тебя, охрану дома,
 И скрыла здесь в священной тишине,
 Другьям твоим и брату в благодать.
 Когда, казалось, на земле обширной
 Нам нет спасенья, все ты вновь даешь нам.

Уже раньше Ифигения явила Оресту ту чистоту и нравственную красоту ее души, которыми продиктованы эти целительные слова примирения. Орест, в разорванной душе которого нет уже больше веры в мир, узнав Ифигению, правда,

приходит сначала в состояние дикого безумия; однако чистая любовь сестры исцеляет его также и от всех мук внутренних фурий:

В твоих объятьях
В меня последний раз когтями всеми
Впился педуг, и страшно до костей
Им потрясен я был; потом исчез он,
Как змей в норе. Через тебя опять
Широким светом дня я наслаждаюсь.

В этом, как и во всех других отношениях, нельзя достаточно надивиться глубокой красоте этого поэтического произведения.

В христианских сюжетах дело обстоит хуже, чем в античных. Явление Христа, Марии и других святых в христианских легендах и вообще в сообщениях, стоящих на почве христианских представлений, есть, правда, предмет всеобщей веры, однако наряду с этим воображение создало себе в родственных областях всякого рода фантастические существа, как, например, ведьм, призраков, явление духов и т. п., и если понимать эти создания фантазии как чуждые человеку силы, чарам, обманам и лживым обещаниям которых человек, лишенный веры в себя, подчиняется без сопротивления, то все художественное изображение может оказаться полным безумных вымыслов и произвольных случайностей. В этом отношении художник должен преимущественно стремиться к тому, чтобы у человека, составляющего предмет его изображения, сохранялась свобода и самостоятельность решения. Шекспир дал в этом отношении прекраснейшие образцы. Ведьмы в «Макбете», например, кажутся внешними силами, предсказывающими Макбету его судьбу. Однако развешаемое ими является его собственным сокровеннейшим желанием, доходящим до его сознания и открывающимся ему в этом лишь видимо внешнем предсказании. Еще прекраснее и глубже явление духа отца в «Гамлете», применяемое Шекспиром лишь как объективная форма внутренних предчувствий самого Гамлета. Вначале мы видим, что Гамлет мучается смутным чувством, что произошло, повидимому, нечто чудовищное. После этого ему является дух отца и открывает ему во всех подробностях совершенное преступление. Мы ожидаем, что после этого открытия Гамлет тотчас же приступит к наказанию преступника, и считаем, что он имеет полное право мстить. Он, однако, все медлит и медлит. Эту бездеятельность Гамлета ставили в упрек Шекспиру и порицали его за то, что в трагедии отчасти нет движения. Однако Гамлет является практически слабой натурой, прекрасной, углубленной в свои внутренние переживания душой, которой трудно решиться выйти из этой внутренней гармонии. Он

меланхоличен, склонен копаться в своей душе, ипохондричен, глубокомыслен и поэтому не склонен к быстрым действиям; и Гёте, действительно, утверждал, что Шекспир хотел изобразить в своей трагедии великий подвиг, возложенный на характер, который не находится на уровне с этим подвигом. Гёте полагал, что вся пьеса разработана Шекспиром и должна быть истолкована в этом смысле. «Здесь, — говорит он, — дуб посажен в прелестной вазе, которая могла бы принять в себя лишь прекрасные цветы; корни дуба все больше и больше распространяются, и ваза лопается». Но что касается появления духа отца, то Шекспир вносит здесь гораздо более глубокий штрих. Гамлет медлит, потому что он не верит слепо призраку.

Призрак, мне представший,
Мог быть и дьявол; а ведь он приятный
И обольстительный имеет вид. Быть может,
Что, видя, как я слаб и как уныл (причем
Сильнее власть его), меня он завлекает,
Чтоб гибели обречь. Улики я хочу
Вернее той. Поставлю драму я,
Чтоб уловить в ней совесть короля.

Здесь мы видим, что призрак как таковой не распоряжается беспрекословно Гамлетом. Гамлет сомневается, и раньше, чем предпринять какие-нибудь меры, он хочет сам удостовериться в том, что преступление было действительно совершено.

(γ) Наконец, мы должны сказать, что мы можем по примеру античных авторов обозначить словом *πάθος* те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее глубочайших глубинах. Переводу это слово трудно поддается, ибо слово «страсть» всегда имеет в себе еще сопутствующее представление о ничтожном, низком; мы поэтому требуем, чтобы человек не поддавался своей страсти. *Пафос* мы поэтому здесь понимаем в высшем, более всеобщем смысле, без этого сопутствующего значения, достойного порицания, капризного и т. д. Так, например, святая любовь Антигоны к брату представляет собою пафос в этом греческом значении слова. *Пафос* в указанном смысле представляет собою некоторую оправданную в себе силу души, некое существенное содержание разумности и свободной воли. Орест, например, убивает свою мать, побуждаемый не таким внутренним движением души, которое мы называли бы страстью, а пафос, побуждающий его к действию, хорошо обдуман и совершенно осмыслен. Мы поэтому не можем сказать, что боги обладают пафосом. Они представляют собою лишь всеобщее содержание того,

что вынуждает отдельного человека к разрешениям и действиям. Но боги как таковые продолжают пребывать в присущем им спокойствии и бесстрастии, а если случается, что они начинают между собою осориться и спорить, то они, собственно говоря, не относятся к этому серьезно или же их спор имеет какой-то всеобщий символический смысл, как некая всеобщая война богов. Мы поэтому должны ограничиваться применением понятия пафоса лишь к поступкам человека и понимать под ними существенное, разумное содержание, которое присутствует в человеческом «я», наполняя и проникая собою всю душу.

(αα) Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. Ибо пафос затрагивает струну, находящую себе отзвук в каждом человеческом сердце. Каждому знакомо то ценное и разумное, что заключается в содержании подлинного пафоса, и поэтому он признает его. Пафос волнует, потому что он, сам по себе взятый, является могущественной силой в человеческом существовании. Внешняя обстановка, окружающая природа и ее пейзаж должны выступать лишь как нечто подчиненное, второстепенное, имеющее своим назначением поддержать действие пафоса. Поэтому природу следует применять как нечто существенно символическое, и из нее самой должен снова раздаться тот пафос, который составляет настоящий предмет художественного изображения. Ландшафтная живопись, например, уже сама по себе является менее значительным жанром, чем историческая живопись, но даже там, где она выступает самостоятельно, она должна служить отзвуком всеобщего чувства и обладать формой некоего пафоса. В этом смысле говорят часто, что искусство должно вообще трогать. Но если мы признаем этот основной принцип, то возникает следующий вопрос: что именно в искусстве должно вызывать это чувство? Растроганность представляет собою в общем участие как чувство, и людей, в особенности современных людей, очень легко растрогать. Кто проливает слезы, тот сеет слезы, которые очень легко произрастают; однако в искусстве нас должен трогать лишь истинный в самом себе пафос.

(ββ) Поэтому пафос ни в комедии, ни в трагедии не должен быть чистым безумием и субъективной причудой. Тимон, например, у Шекспира является мизантропом по чисто внешним причинам: друзья, бывшие его собутыльниками, раньше пировавшие с ним, привели его к разорению, и теперь, когда он сам нуждается в деньгах, они его покидают, и вот он становится страстным человеконенавистником. Это понятно и естественно, но это не является оправданным в самом

себе пафосом. Еще больше является современной причудой такая же мизантропия в шиллеровской юношеской пьесе «Человеконенавистник». Ибо здесь мизантроп, кроме того, является размышляющим, разумным и в высшей степени благородным человеком; он относится великодушно к своим крепостным, которых он отпускает на волю, и полон любви к своей столь же прекрасной, сколь и милой дочери. Сходно с этим Квинкий Геймеран фон-Фламинг в романе Августа Лафонтена мучается чудаческой мыслью о человеческих расах и т. д. Но главным недостатком новейшей поэзии является то, что она взвинчена, что в ней господствует бесконечно фальшивая фантастика; эта фантастика должна, по мысли авторов, производить эффект своей странностью; она, однако, не находит отзыва ни в одной здоровой человеческой душе, так как в таких рафинированных размышлениях о том, что является истинным в человеке, испаряется всякое подлинное содержание.

Но мы должны сказать и обратное, что все, покоящееся на учении и убеждении в истинности этого последнего, не является подлинным пафосом для художественного изображения, поскольку такое познание составляет некоторую основную потребность. Таковы *научные* познания и истины. Ибо для науки требуется своеобразная культура, большое усилие и многообразные познания предметов различных наук и их сравнительной ценности. Но интерес к такого рода занятиям не является всеобщей движущей силой человеческого сердца, а всегда ограничивается узким кругом лиц. Столь же затруднительна художественная трактовка чисто *религиозных* учений, если они должны быть раскрыты по своему сокровеннейшему *содержанию*. Всеобщее содержание религии, вера в бога и т. д. представляет собою, правда, нечто такое, чем интересуется всякая глубокая душа. Однако, в отношении этой веры искусству неинтересно объяснение содержания религиозных догматов и специальное усмотрение их истинности, искусство должно поэтому остерегаться входить в такие объяснения. Напротив, мы считаем, что всякому человеческому сердцу доступны все виды пафоса, все мотивы тех нравственных сил, которые практически определяют действия людей. Религия имеет больше отношения к умонастроению, к небу сердца, она дает всем утешение и возвышает душу отдельного человека в нем самом, но не имеет отношения к собственно действованию как таковому. Ибо божественное в религии как *действие* представляет собою нравственное и особые силы нравственного. Но эти силы в противоположность чистому небу религии имеют больше отношения к мирскому и собственно человеческим делам. У античных народов это мирское в своих существенных чертах служило содержанием

их представления о богах, которые поэтому и могли полностью являться составной частью художественного изображения действия.

Если мы поэтому поставим вопрос, каков объем пафоса. доступного художественному изображению, то мы должны ответить, что число таких субстанциальных моментов воли ничтожно, их объем незначителен. Опера в особенности хочет и должна держаться ограниченного круга таких моментов, и мы охотно все снова и снова слушаем жалобы и ликования, вызванные неудачами и удачами любви, славы, чести, героизма, дружбы, материнской любви, любви детей и супружеской преданности и т. д.

(γγ) Такой пафос требует по своему существу полного *изображения и подробной обрисовки*. И притом в художественном произведении должна выступать богатая в самой себе душа, которая вкладывает в свой пафос богатство своих внутренних переживаний и не только остается концентрированной и интенсивной, а также проявляет себя экстенсивно и поднимается до вполне развитой формы. Художественные произведения значительно отличаются друг от друга тем, что в одних преобладает внутренняя концентрация, а в других — развертывание характера, и отдельные народы также существенно различаются между собой в этом отношении. Народы, отличающиеся более развитой рефлексией, более красноречивы в выражении своей страсти. Античные народы, например, привыкли развертывать в его глубине пафос, одушевляющий отдельных лиц, и все же не впадали в силу этого в холодную рефлексию или пустую болтовню. Французы также в этом отношении патетичны, красноречие их страсти не всегда является лишь простым набором слов, как мы, сдержанные в выражении своих чувств немцы, это часто думаем, так как многостороннее высказывание чувства представляется нам неуважением к нему. Был один период в Германии, когда поэты, в особенности молодые поэты, пресыщенные французской риторической водой, стали жаждать естественности и пришли к такой силе, которая высказывалась главным образом лишь в междометиях. Однако, когда с одним лишь «увы» и «ах» или гневным проклятием и другими подсобными дурными проявлениями, набрасываются на противника и ударяют, мы далеко не уйдем. Сила, выражающаяся в одних лишь междометиях, представляет собою дурную силу и способ выражения, свойственный еще примитивной душе. Индивидуальный дух, в котором воплощается пафос, должен быть наполненным в себе духом, который в состоянии шириться и высказывать свое чувство.

Гёте и Шиллер образуют также и в этом отношении разительную противоположность. Гёте менее патетичен, чем Шил-

нер, и у него более интенсивный способ изображения. В особенности в своей лирике он остается более сдержанным; его песни, как это подобает песням, дают нам заметить, чего они хотят, не вполне раскрывая своего содержания. Шиллер, напротив, любит развернуть свой пафос пространно и с большой ясностью и силой выражения. Клавдий в «Wandsbecker Boten» (т. I, стр. 153) противопоставил сходным образом друг другу Вольтера и Шекспира. По его мнению, один из них *есть* то, чем другой *кажется*. «Мэтр Аруэ говорит: я плачу, а Шекспир *плачет*». Однако в искусстве дело именно идет о том, что говорят и что кажется, а не о естественном, действительном бытии. Если бы Шекспир только *плакал*, а Вольтер *казался* бы плачущим, то Шекспир был бы плохим поэтом.

Итак, чтобы быть в самом себе конкретным, как этого требует идеальное искусство, пафос должен быть изображен как пафос богатого и цельного духа. Это приводит нас к третьей стороне действия, к более подробному рассмотрению того, что мы разумеем под *характером*.

с) Характер

Мы исходили из *всеобщих* субстанциальных сил, служащих стимулом действия. Они нуждаются для своего активного осуществления в человеческой *индивидуальности*, в которой они выступают как движущий *пафос*. Но всеобщее этих сил должно смыкаться в отдельных лицах в *целостность* и *единичность*. Этим целым является человек в своей конкретной духовности и субъективности, человеческая цельная в себе индивидуальность как характер. Боги переносятся в человеческий пафос, а пафос конкретной деятельности представляет собою человеческий характер.

Благодаря этому характер составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения, поскольку он соединяет в себе выше рассмотренные стороны, как моменты своей собственной целостности. Ибо идея как *идеал*, т. е. как оформленная для чувственного представления и созерцания и являющаяся действующей и свершающей себя в своей активности, представляет собою в своей определенности свою соотносящуюся с собою *субъективную единичность*. Но истинно *свободная* единичность, как ее требует идеал, должна показать себя не только всеобщностью, но и конкретной особенностью и единым опосредствованием и прониканием этих сторон, которые существуют сами *для себя*, как единство. Это составляет целостность характера, идеал которого состоит в богатой силе, в объединяющей себя в себе субъективности.

Мы должны в этом отношении рассмотреть характер с трех сторон:

мы должны его рассмотреть, *во-первых* как целостную индивидуальность, как богатство характера в себе;

во-вторых, эта целостность должна вместе с тем выступать как особенность, и характер должен поэтому выступать как *определенный* характер;

в-третьих, характер как единый в себе смыкается с этой определенностью как с самим собою в своем субъективном для-себя-бытии и должен посредством этого осуществить себя как *прочный* в себе характер.

Мы теперь разъясним и сделаем доступнее представлению эти абстрактные определения мысли.

(а) Раскрываясь в пределах полной индивидуальности, пафос вследствие этого перестает быть в своей определенности тем, что единственно лишь интересует в художественном изображении, а сам становится лишь *одной* стороной, правда, одной из главных — действующего характера. Ибо человек носит в себе как свой пафос не только *одного* бога, а душа человека велика и обширна. Истинный человек носит в себе много богов, и он замыкает в своем сердце все те силы, которые существуют разбросанными в круге богов; весь Олимп собран в его груди. В этом смысле сказал один древний философ: «о, человек, из своих страстей ты сотворил себе богов». И в самом деле, чем культурнее становились греки, тем больше увеличивалось число их богов, и их более ранние боги были более тупые, не выкристаллизовавшиеся в воображении греков в форму индивидуального и определенного образа.

Поэтому характер должен обнаруживаться также и в таком богатстве. Это-то именно и интересно в характере, что в нем выступает наружу такая целокупность, и она все же остается в этой полноте самим собою, завершонным в себе субъектом. Если характер изображается не в этой закругленности и субъективности, а является игрой лишь *одной* страсти, то он кажется существующим вне себя или безрассудным, слабым и бессильным. Ибо слабость и бессилие индивидуумов состоят именно в том, что содержание этих вечных сил проявляется в них не как их собственной самость, не как предикаты, присущие им как субъектам этих предикатов.

У Гомера, например, каждый герой представляет собою совершенно живой охват свойств и черт характера. Ахилл является самым юным героем, но его юношеской силе не недостает остальных подлинно человеческих качеств, и Гомер раскрывает перед нами это многообразие черт его характера, ставя его в самые различные положения. Ахилл любит свою мать *Фетиду*, он плачет о Бризиде, когда ее отни-

мают от него, и его оскорбленная честь побуждает его вступить с Агамемноном в спор, который является исходным пунктом всех дальнейших событий, изображаемых в «Илиаде». При этом он является самым верным другом Патрокла и Антилоха. Вместе с тем, он является самым цветущим, пламенным юношей, быстроногим, храбрым, но полным благоговения перед старостью; верный Феникс, доверенный его слуга, лежит у его ног, и при торжестве погребения Патрокла он оказывает старцу Нестору величайшие уважение и почести. Но вместе с тем Ахилл показывает себя также раздражительным, вспыльчивым, мстительным и полным самой беспощадной жестокости по отношению к врагу, когда он привязывает убитого Гектора к своей колеснице и, носясь на ней, трижды волочит труп вокруг Троянских стен. И, однако, он смягчается, когда старый Приам приходит к нему в шатер, он вспоминает оставленного им дома собственного старого отца и протягивает плачущему царю руку, убившую его сына. Об Ахилле можно сказать: это человек! Многосторонность благородной человеческой природы развертывает все свое богатство в этом одном человеке. И точно так же обстоит дело с остальными гомеровскими характерами. Одиссей, Диомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха, каждое из этих лиц является целым самостоятельным миром, каждое из них является полным, живым человеком, а не только аллегорической абстракцией какой-нибудь одной черты характера. Какими холодными, бедными, хотя и сильными индивидуальностями являются по сравнению с ними Зигфрид с роговой кожей, Гаген из Труа и даже Фолькер — музыкант.

Только такая многосторонность придает характеру живой интерес, но вместе с тем эта полнота должна выступать как слитая в *единый* субъект, а не как разбросанность, поверхностность и одна лишь многообразная возбудимость, как мы это видим у детей, которые хватают все в руки и на короткое время заинтересовываются и начинают играть этими новыми вещами, но лишены характера. Характер, напротив, должен вливаться в самые различные черты человеческой души, пребывать в них, должен заполнить ими свою самость, и, однако, не должен застревать в них, а, наоборот, сохранить в этой совокупности интересов, целей, свойств, черт характера концентрированную в себе и устойчивую субъективность.

Для изображения такого цельного характера подходит больше всего эпическая поэзия, меньше — драматическая и лирическая.

(3) Но на этой целостности как *таковой* искусство еще не может остановиться. Ибо нам важен идеал в его определенности, и вследствие этого напрашивается более строгое тре-

бование, чтобы характер был *особенным и индивидуализированным*. Действие в его конфликтах и реакциях предъявляет, в особенности, требование, чтобы образ был ограниченным и определенным. Именно поэтому драматические герои большей частью проще в себе, чем эпические образы. Более твердая определенность получается благодаря особенному пафосу, который изображается так, что мы ясно видим в нем существенную черту характера, ведущую к определенным целям, решениям и поступкам. Если, однако, ограничение доводится до того, что изображаемое лицо опустошается, превращается лишь в абстрактную форму некоего определенного пафоса, как, например, любви, чести и т. п., то вследствие этого теряется всякая живость и субъективность, и изображение, в котором выдвинута лишь эта сторона характера, становится, как это часто бывает у французов, бедным и холодным. Поэтому, хотя в особенности характера *одна* главная сторона должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определенности должны всецело сохраниться живость и полнота, так что индивидууму оставляется возможность показывать себя с различных сторон, ставить себя в многообразные ситуации и раскрывать богатство развитой в себе внутренней жизни в многообразных проявлениях. Такой живостью обладают софокловские трагические образы, несмотря на их простой в себе пафос. Можно их сравнить в их пластической замкнутости со статуями, потому что и скульптура также способна, несмотря на определенность, выражать многосторонность характера. Ибо хотя и верно то, что в противоположность бурной страсти, устремляющейся во-вне, набрасывающейся всей своей силой лишь на *одну* точку, скульптура в своем тихом безмолвии изображает сильную нейтральность, спокойно замыкающую все силы в себе, однако это непомутненное единство не останавливается на абстрактной определенности, а дает нам предчувствовать в его красоте вместе с тем колыбель всего другого как непосредственную возможность переходить в самые разнообразные условия. Мы видим в подлинных образах скульптуры спокойную глубину, заключающую в себе способность осуществить в себе все силы. Еще больше, чем от скульптуры, мы должны требовать внутреннего многообразия характера от живописи, музыки и поэзии; и подлинные художники всех времен действительно и давали в своих произведениях такое внутреннее многообразие. Ромео, например, в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» имеет главным своим пафосом любовь; однако мы его видим находящимся в самых различных отношениях к своим родителям, к друзьям, к своему пажу; мы видим, что он в защиту своей чести вступает в спор с Тибальдом и вызывает его на дуэль, что он относится благоговейно и до-

верчиво к монаху и что, даже стоя на краю могилы, завязывает разговор с аптекарем, у которого он покупает смертоносный яд, и во всех положениях он остается достойным, благородным и глубоко чувствующим. Точно так же Джульетта находится в многообразных отношениях с отцом, с матерью, с няней, с графом Парисом, с патером, и, однако, она одинаково глубоко погружена как в себя, так и в каждую из этих ситуаций, и весь ее характер проникнут лишь *одним* чувством, лишь любовной страстью, которая глубока и широка, как беспредельное море, так что Джульетта может с полным правом сказать: чем больше я даю, тем больше у меня остается; и то, что она дает, и то, что у нее остается, одинаково бесконечно. Поэтому, хотя художественное произведение должно изображать лишь *один* пафос, он должен, однако, раскрываться как богатство изображаемого лица в самом себе. Это верно даже по отношению к лирическим произведениям, где, однако, пафос не может стать действием в конкретных условиях. И здесь также пафос должен проявляться как внутреннее состояние вполне развитой душевной жизни, которое может обнаружиться со всех сторон, во всех обстоятельствах и ситуациях. Живое красноречие, воображение, берущее своим исходным пунктом всякий предмет, вносящее прошлое в настоящее, умеющее использовать всю внешнюю обстановку, чтобы сделать из нее символическое выражение внутренней жизни, не боящееся глубоких объективных мыслей и являющее в развертывании последних обширный, далеко идущий ясный, достойный, благородный дух, — это богатство характера, высказывающего свой внутренний мир, совершенно уместно также и в лирике. Такая многосторонность в пределах единой господствующей определенности может казаться непоследовательностью, если посмотрим на нее глазами рассудка. Ахилл, например, основную черту благородного героического характера которого составляет прекрасная юношеская сила, мягкосердечен по отношению к своему отцу и другу, и вот можно задать вопрос, как это возможно, что тот же самый Ахилл жестоко, мстительно волюнтерит Гектора вокруг стен Трои. Такого же рода непоследовательность мы можем найти и у Шекспира. Его шуты почти всегда остроумны и полны гениального юмора. И вот можно спросить, каким образом такие остроумные лица доходят до такого глупого поведения. Рассудок хочет выделить для себя абстрактно лишь *одну* сторону характера и сделать ее единственным правилом для всего человека. Все, что сталкивается с таким господством односторонности, представляется рассудку простой непоследовательностью. Но для того, кто постигает разумность целостного в себе и благодаря этому живого характера, эта непоследовательность как раз и есть по-

следовательность и согласованность. Ибо человек отличается тем, что он не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и остается в нем равным и верным самому себе.

(γ) Но поэтому характер должен слить свою особенность со своей субъективностью. Он должен быть определенным образом (Gestalt) и в этой определенности обладать силой и крепостью единого пафоса, остающегося верным самому себе. Если человек не имеет в себе такого *единого* центра, то различные стороны его многообразной внутренней жизни ведут не связанное друг с другом, неосмысленное и бессмысленное существование. Быть в единстве с собою—это именно и является в искусстве тем бесконечным и божественным, что индивидуальность имеет в себе. Исходя из этого, мы должны признать, что такие черты, как твердость и решительность, являются очень важной составной частью идеального изображения характера. Как мы уже заметили вкратце выше, такая твердость характера получается благодаря тому, что всеобщность сил проникается особенностью индивидуума и в этом единении становится единой в себе соотносящейся с собою субъективностью и единичностью.

Но выставляя такое требование, мы все же должны обратиться против многих явлений преимущественно новейшего искусства.

В «Сиде» Корнеля, например, коллизия между любовью и честью проведена блестяще. Нет сомнения, что такой в самом себе различный пафос может, несомненно, вести к конфликтам. Но если художник сообщает такой пафос различных устремлений как внутреннюю борьбу одному и тому же характеру, то это, правда, дает повод к блестящей риторике и эффектным монологам; однако раздвоение одной и той же души, которую бросает из подчинения абстрактной чести к подчинению абстрактной любви и обратно, противоречит здоровой решительности и единству характера в себе.

И точно так же противоречит индивидуальной решительности, если главное лицо, в котором всего ярче проявляется сила некоего пафоса, дает себя определить и убедить второстепенной фигуре, а затем получает также возможность свалить вину с себя на других. Так, например, Федра у Васина дает себя уговорить Эноне. Подлинный характер действует по своей собственной инициативе и не допускает другого в свою душу, не допускает, чтобы другой думал и решал за него. А если он действовал самостоятельно, то он будет готов принять на себя вину за свое деяние и нести за него ответственность.

Другой вид неустойчивости характера мы встречаем в особенности в новейших немецких произведениях; внутренней слабостью, отличающей этот вид неустойчивого характе-

ра, является сентиментальность, которая довольно долго господствовала в Германии. Как ближайший знаменитый пример можно привести Вертера, который представляет собою всецело больной характер, не имеющий силы подняться выше каприза своей любви. Его все же делают интересным отличающие его страстность и красота чувства, интимное чувство природы, тонкость переживаний и душевная мягкость. Позднее, когда все больше и больше стало возрастать углубление в бессодержательную субъективность собственной личности, эта слабость приняла еще другие многообразные формы. Сюда можно причислить прекраснотушние, изображенное Якоби в его «Вольдемаре». В этом романе обнаруживается в полной мере основанная на самообмане иллюзия героя романа, будто он отличается необычайной душевной красотой, его любованию собственной добродетелью и превосходством. Здесь перед нами человек, в котором все возвышенное и божественное в душе заняло неправильную со всех сторон позицию по отношению к действительности и который скрывает перед самим собою свою слабость, свое неумение переносить и перерабатывать подлинное содержание существующего мира за аристократическим презрением, с которым он отталкивает от себя все на свете как нечто такое, что недостойно его. Ибо такая прекрасная душа не открыта даже истинно нравственным интересам и здоровым жизненным целям, а тклет свою внутреннюю паутину и живет лишь в своих субъективнейших религиозных и моральных измышлениях. К этому внутреннему энтузиастическому восторгу перед собственным необычайным превосходством, с которым она очень носитя и которым она необычайно чванится перед самим собою, присоединяется еще к тому же бесконечная чувствительность в своих отношениях со всеми другими людьми, которые, по ее мнению, должны в каждый момент угадывать, понимать, почитать эту одинокую красоту. А если другие люди этого не в состоянии сделать, то наша прекрасная душа тотчас же вся взволнуется и начнет чувствовать себя бесконечно оскорбленной. Тут сразу наступает конец всей ее человечности, всякой дружбе, всякой любви. Ее неспособность переносить педантизм и невоспитанность, ничтожные обстоятельства и неловкости, мимо которых спокойно проходит без всякого ущерба для себя великий и сильный характер,—эта неспособность превосходит всякое представление, и по существу, как раз, самое пустяшное обстоятельство приводит такую душу в крайнее отчаяние. Тут уже нет конца печали, скорби, дурному настроению, обиде, меланхолии и чувству своей нечастности, и отсюда истекает мучительное копание в своей и чужой душе, судорожность и даже суровая жестокость души, в которой окончательно проявляется вся жалкая слабость

этих прекраснодушных пореживаний. Никогда не могут привлекать такие душевные странности, ибо подлинный характер предполагает наличие могущественного и сильного стремления к действительному и к овладению им. Интерес к такого рода субъективным натурам, мысли и чувства которых всегда вращаются только вокруг себя, является пустым интересом, хотя бы они и считали, что они являются высшими, более чистыми натурами, проявляющими в себе божественное и показывающими нам его, обычно скрывающееся в глубочайших складках их души, в совершенном неглиже.

Это отсутствие внутренней субстанциальной крепости характера выражается также и иным образом. Эти странные, высшие, прекрасные черты души превратно гипостазированы и понимаются как самостоятельные силы. Сюда принадлежат изображения магических, магнетических, демонических явлений, ясновидения, болезни лунатизма и т. п. В этих изображениях живое лицо, относительно которого утверждают, что оно существовало в действительности, ставится в связи с указанными темными силами таким образом, что, с одной стороны, они находятся в нем самом и, с другой стороны, представляются чем-то чужеродным, потусторонним его внутренним переживанием, и это чужеродное явление определяет и управляет его внутренней жизнью. В этих неизвестных силах заключается будто бы не поддающаяся разгадыванию истина страшного, которой нельзя постичнуть простым разумом. Но из области искусства темные силы должны быть как раз изгоняемы, ибо в искусстве нет ничего темного, а все ясно и прозрачно, и этими силами, стоящими выше нашего понимания, поощряется лишь болезнь духа, и поэзия вследствие введения их в ее область становится туманной и пустой. Образцы такой поэзии дают нам Гофман и Генрих фон-Клейст в его «Принце Гомбургском». Истинно идеальный характер не имеет своим содержанием и пафосом ничего потустороннего и призрачного, а лишь действительные интересы, в которых он находит самого себя. В особенности ясновидение сделалось в новейшей поэзии ходячей и даже тривиальной темой. Напротив, в «Вильгельме Телле» Шиллера, когда старый Аттинггаузен в момент смерти возвещает судьбу своего отечества, такое пророчество применяется уместно. Но замена здоровья характера болезнью духа, чтобы создать коллизии и вызвать интерес, всегда является неудачным приемом. Поэтому и безумие может быть предметом поэзии лишь с большой осторожностью.

К таким превратным представлениям о задаче художественного изображения, противоречащим требованию единства и прочности изображаемого характера, мы можем также прибавить принцип новейшей иронии. Эта ложная теория

сбланила поэтов вносить в характеры такие не согласующиеся между собою черты, которые не сливаются в единство, так что каждый характер разрушает себя как характер. Если какой-нибудь индивидуум сначала и выступает с определенным устремлением, то он как раз должен превратиться в свою противоположность, и характер вследствие этого не должен изображать ничего другого, кроме ничтожности всего определенного и самого себя. Теория иронии принимала, что таким образом достигаются подлинные высоты искусства, так как зритель не должен быть охвачен каким-нибудь утвердительным в себе интересом, а должен стоять выше таких интересов, как и сама ирония стала выше всего на свете. В этом смысле представители этой теории хотели толковать также и шекспировские характеры. Лэди Макбет, например, была, по их мнению, любящей супругой с очень нежной душой, хотя она не только дает в своей душе простор мысли об убийстве, но и осуществляет ее. Однако Шекспир как раз отличается решительностью и упругостью изображаемых им характеров, и это свойство проявляется даже тогда, когда он изображает лишь злые характеры: и они также отличаются у него, хотя и лишь формальными, величием и твердостью. Гамлет, правда, нерешителен в себе; он, однако, сомневается не в том, *что* ему нужно делать, а в том, *как* это ему выполнить. Теперь, однако, представители этой теории делают призрачными также и шекспировские характеры и полагают, что ничтожность и половинчатость, вечное колебание и переходы от одного настроения к другому, вся эта галиматья как раз должна сама по себе представлять интерес. Но идеальное состоит в том, что идея *действительна*, и для этой действительности требуется человек как субъект и, значит, как твердое в себе единство.

Мы этим достаточно сказали относительно требования, чтобы в искусстве изображались обладающие твердым характером индивидуальности. Главной чертой такого характера является определенный в себе существенный пафос в богатой и полной душе, внутренний индивидуальный мир которой этот пафос проникает таким образом, что изображается это проникновение ее пафосом, а не только пафос как таковой. Но, вместе с тем, пафос не должен разрушать самого себя в груди человека, для того чтобы, таким образом, обнаружить, что он представляет собою нечто несущественное и ничтожное в самом себе.

III. ВНЕШНЯЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ИДЕАЛА

Наше рассмотрение определенности идеала мы начали с того, *во-первых*, что сначала поставили общий вопрос, почему и каким образом он должен вообще получить вопло-

щение в индивидуализированной форме. *Во-вторых*, мы нашли, что идеал должен быть подвижным в себе, и он поэтому переходит к тому, что внутри него самого возникают различия, целокупность которых изображается как действие. Однако благодаря действию идеал выходит во внешний мир, и спрашивается поэтому, *в-третьих*, как должна быть художественно оформлена эта последняя сторона конкретной действительности. Ибо идеал есть идея, отождествленная с ее *реальностью*. До сих пор мы проследили эту действительность только до человеческой индивидуальности и ее характера. Но человек обладает также конкретным *внешним* существованием. Он, правда, высвобождаясь из этого внешнего существования, концентрируется в себя в качестве субъекта; однако, и в этом субъективном единстве с собою он все же остается также связанным с внешним миром. Действительное существование человека предполагает наличие окружающего его мира, среды, подобно тому как статуя бога требует помещения ее в храм. Вот почему мы должны теперь обратиться к рассмотрению также и тех многообразных нитей, которые связывают идеал с внешней средой и тянутся через последнюю.

Это вводит нас в почти необозримую область связей и сплетений идеала с внешним миром, вовлекающих его в водоворот внешних и относительных явлений. Ибо первым делом сразу же требует нашего внимания внешняя природа, местность, времена года, климат северного или южного полушария, и уже в этом отношении на каждом шагу выступают перед нами новые и всегда определенные картины. Человек, далее, пользуется внешнею природою для удовлетворения своих потребностей и достижения своих целей, и следует поэтому принимать во внимание способ и характер этого использования, степень изобретательности и искусности в изготовлении и украшении утвари и жилищ, оружия, стульев, экипажей, способ приготовления пищи и сервирования, всю обширную область жизненных удобств и роскоши и т. д. Помимо этого, человек живет вдобавок в некоей конкретной действительности духовных отношений, которые все без исключения тоже сообщают себе внешнее существование, так что также и различные способы приказывания и подчинения, виды семьи, родства, владения, различий деревенской жизни, городской жизни, религиозных культов, ведения войны, гражданских и политических условий, совместного времяпрепровождения и вообще все многообразие нравов и обычаев во всех положениях и действиях входят в состав окружающего человека внешнего мира, среды, в которой он существует.

По всем этим направлениям идеал непосредственно вторгается в обычную внешнюю реальность, в повседневную действительность и, следовательно, в пошлую прозу жизни. Поэтому, если мы будем придерживаться туманного представления новейшего времени об идеальном, то нам может казаться, что искусство должно отрезать всякую связь с этим миром относительного, так как сторона внешних связей является-де совершенно безразличной, и даже можно сказать еще больше, низкой и недостойной по сравнению с духом и его внутренним миром. В этом смысле искусство рассматривалось как духовная сила, поднимающая нас выше всей сферы потребностей, нужд и зависимостей и долженствующая освободить нас от рассудка и остроумия, которые человек привык расточать в этой области. Ибо ведь даже независимо от вышеуказанного соображения следует принять во внимание, что в этом царстве внешней действительности большая часть явлений носит чисто условный характер и благодаря связанности временем, местом и привычкой представляет собою область голых случайностей, которые искусство, казалось бы, должно отрицать и не включать в себя. Однако эта кажущаяся идеальность есть отчасти лишь важничающая абстракция, созданная современной субъективностью, которой недостает мужества посчитаться с внешним миром, отчасти же она представляет собою некоторого рода насилие, которое субъект совершает над собою, чтобы своими собственными силами вырваться из этого круга, если он уже заранее не стоит выше этого круга благодаря рождению и общественному положению. В таком случае не остается никакого другого средства освободиться от власти этого круга, кроме ухода во внутренний мир чувства, из пределов которого индивидуум не выходит, и пребывая в этом ирреальном царстве, считает себя обладающим высшим ведением, человеком, взоры которого страстно устремлены на небо и который поэтому считает себя вправе относиться с пренебрежением ко всему земному. Но подлинный идеал не останавливается на неопределенном и на чисто внутренней жизни, а должен в своей целостности также выходить из этой сферы и добираться до всех сторон внешнего мира, достигать присущей внешнему определенной наглядности. Ибо человек, это полное сосредоточие идеала, живет, по существу своему является неким «теперь» и «здесь». наличием, индивидуальной бесконечностью, а жизнь предполагает существование противоположности в лице окружающей внешней природы и, следовательно, связь с этой природой и деятельность в ее области. Так как искусство должно схватывать эту деятельность не чисто как таковую, а в ее определенном явлении, то она должна получить свое художественное существование в изображении ее применения к

такому материалу, ее облечения в этом материале, должна быть изображена как движение, реагирование живого человека, как сообщение им души всему этому внешнему.

Но точно так же как человек является в самом себе некоей субъективной целостностью и благодаря этому отграничивается от внешнего мира, так и внешний мир представляет собою последовательно связанное в себе и закругленное целое. Несмотря на это взаимное исключение друг друга, эти два мира находятся однако друг с другом в существенном отношении и лишь в своей связи составляют конкретную действительность, художественное изображение которой является содержанием идеала. Вследствие этого встает вышеуказанный вопрос, а именно, в какой форме и облике внешний материал, который мы встречаем в пределах такой целостности, может быть идеально изображен искусством?

В ответ на этот вопрос мы, так же как и прежде, должны различать в художественном произведении три стороны, а именно:

Во-первых, нуждается в форме, соответствующей требованиям искусства, весь абстрактный внешний материал как таковой — пространство, вид предмета, время, цвет — каждый из этих внешних материалов, взятый сам по себе, должен быть облечен в художественной форме;

во-вторых, внешнее выступает в своей конкретной действительности, как мы ее только что изобразили, и требует в художественном произведении согласованности с субъективностью внутренней жизни человека, поставленного в такой среде;

в-третьих, художественное произведение существует для того, чтобы им наслаждались посредством созерцания, существует для публики, требующей, чтобы она могла находить в изображаемом искусством самое себя, свою подлинную веру, чувства, представления и иметь возможность стать созвучной изображаемым предметам.

1. Абстрактный внешний материал как таковой

Идеал, поскольку он выходит из своей чисто существенной формы и вовлекается в сферу внешнего существования, получает сразу двойственный характер действительности. С одной стороны, художественное произведение сообщает вообще содержанию идеала конкретный вид (*Gestalt*) действительности, изображая это содержимое как определенное состояние, особенную ситуацию, как характер, событие, действие, облакая его притом в форму внешнего существования. С другой стороны, искусство переносит это уже само

по себе целостное явление в определенный *чувственный* материал и этим создает зримый также глазу и слышимый также уху мир искусства. С обеих сторон искусство доходит до последних краев *внешнего* мира, не проникая только туда, куда целостное в себе единство идеала больше уже не в состоянии посылать лучи своей конкретной духовности. Художественное произведение в этом отношении имеет также действительную внешнюю сторону, которая как таковая остается чем-то внешним и, следовательно, в своем оформлении также может принять в себя лишь внешнее единство. Здесь снова появляется то же самое обстоятельство, которое мы уже имели случай рассмотреть при обсуждении прекрасного в искусстве, и, таким образом, здесь еще раз обнаруживаются те же самые определения, и притом здесь они обнаруживаются со стороны искусства. А именно, способом оформления внешнего материала является, с одной стороны, сообщение ему правильности, симметрии и закономерности, и, с другой стороны, сообщение ему единства как простоты и чистоты того чувственного материала, которым овладевает искусство как внешней стихией, в которой существуют его создания.

(а) Что касается прежде всего *правильности* и *симметрии*, то они как исключительно лишь безжизненное единство рассудка отнюдь не способны исчерпать природы художественного произведения, даже взятого с его внешней стороны, а находят себе место лишь по отношению к тому, что в самом себе безжизненно,— по отношению ко времени, пространственным фигурациям и т. д. В этом элементе они выступают даже в наиболее внешнем как знак покоряющей себе материал силы и рассудительности. Мы видим поэтому, что значение правильности и симметрии проявляется в художественных произведениях двояким образом. С одной стороны, фиксированные в своей абстрактности, они уничтожают жизненность этих произведений; идеальное художественное произведение должно поэтому даже во внешних своих чертах подняться выше голей симметрии к свободному идеалу. Однако в таком освобождении, как это мы видим, например, в музыкальных мелодиях, правильность не всецело устраняется. Она низводится на степень исключительно лишь основы. С другой стороны, это умерение и регулирование нерегулированного и безмерного является единственным основным определением, которое известные искусства могут принимать согласно природе того материала, которым они пользуются. В таком случае правильность представляет собою единственное идеальное в искусстве.

Главное применение она с этой стороны находит в архитектуре, потому что архитектурное художественное произведение имеет своей целью художественное оформление

внешней в самой себе неорганической среды. В ней поэтому господствуют прямые линии, прямые углы, круги, равенство колонн, окон, арок, сводов и т. д. Ибо произведение архитектурного искусства является именно не самоцелью, а лишь внешним обрамлением для чего-то другого, которому оно служит украшением, обиталищем и т. д. Здание ждет статуи бога или собрания людей, которые выберут его своим жилищем. Такое художественное произведение, взятое само по себе, не должно поэтому, по существу, привлекать к себе внимание. В этом отношении правильность и симметрия, как строго проведенный закон внешней формы (Gestalt), более всего целесообразны, так как рассудок легко обзорекает совершенно правильную форму и не вынужден долго заниматься ею. О получаемом помимо этого архитектурными формами символическом отношении к тому духовному содержанию, для которого они служат обрамлением или обиталищем, мы здесь, разумеется, пока что не говорим. Сходно с этим обстоит дело относительно определенного вида садоводства, которое можно считать модифицированным применением архитектурных форм к действительной природе. В садах, как в зданиях, главным является человек. Существует, правда, двоякого вида садоводство: одно делает своим законом правильность и симметрию, другое же — многообразие и отличающее его отсутствие правильности; но правильности следует отдать предпочтение. Ибо разнообразно запутанные лабиринты и боскеты с их постоянно сменяющимися друг друга извивающимися дорожками, с мостами над обычно стоячей водой, с поражающими неожиданностью готическими капеллами, храмами, китайскими домиками, эрмитажами, урнами, кучами дров, холмами, статуями, со всеми их претензиями на самостоятельность нам скоро приедаются, и, когда видишь их во второй раз, чувствуешь себя охваченным скукой. Иное дело — красота реальных местностей, не созданных специально для пользования и наслаждения и самих по себе приковывающих наше внимание к себе как к предметам, созерцание которых служит источником наслаждения. Напротив, правильность в садах не поражает нас неожиданностью, а, как мы этого должны требовать, дает возможность человеку выступить как главное лицо во внешнем окружении природы.

Правильность и симметрия находят себе место также и в живописи; они находят себе место в расположении целого, в группировке фигур, в их позе, движениях и т. д. Однако, так как в живописи духовная жизненность может проникать собою явление гораздо глубже, чем в архитектуре, то для абстрактного единства, вносимого симметрией, остается мало места, и мы встречаем негибкое равенство и его правила лишь в начальных фазах искусства, между тем как позднее

основным типом являются, вместо группирования в пирамиды и т. д., более свободные линии, приближающиеся к форме органических существ.

Напротив, в музыке и поэзии правильность и симметрия делаются снова важными определениями. Эти искусства имеют в продолжительности тонов сторону чисто внешнего отношения как такового, которое неспособно сделаться предметом какого-нибудь другого способа оформления. Рядоположенное в пространстве легко обозреть, но во времени один момент уже исчез, когда появился другой, и это исчезновение одного момента времени и наступление другого продолжается безмерно. Эту неопределенность должна оформлять правильность такта, создающего некоторую определенность и равномерное повторение, и, следовательно, покоряющего себе безмерное движение вперед. В музыкальном такте заключается некая магическая сила, власти которой мы так мало можем избежать, что мы часто, сами того не сознавая, при слушании музыки отбиваем соответствующий такт. Возвращение одинаковых отрезков времени не есть нечто такое, что объективно свойственно тонам и их продолжительности. Тону как таковому и времени безразличны это правильное их деление и возвращение. Такт представляется поэтому чем-то всецело созданным субъектом, так что мы и при слушании такта получаем непосредственную уверенность, что в этом регулировании времени мы имеем перед собою лишь нечто субъективное, а именно, основу чистого равенства с собою, которой субъект обладает в самом себе как равенством и единством с собою и возвращением этого единства во всем различии и пестрейшем многообразии. Благодаря этому такт получает отзвук в глубочайших глубинах нашей души и трогает нас, задевая нашу собственную прежде всего абстрактно тождественную с собою субъективность. С этой стороны, не духовное содержание, не конкретная душа чувства говорит нам в тонах и точно так же не музыкальный тон как тон глубочайше волнует нас, а внесенное субъектом в время абстрактное единство находит отзвук в одинаковом единстве субъекта. То же самое верно относительно размера и рифмы в поэзии. И здесь также правильность и симметрия составляют упорядочивающее правило и безусловно необходимы этой внешней стороне. Чувственный элемент благодаря этому сразу же выдвигается за пределы своей чувственной сферы и показывает уже в самом себе, что здесь дело идет о чем-то другом, а не о выражении обычного сознания, которое относится к продолжительности звуков безразлично и произвольно.

Сходная, хотя и не такая твердо определенная правильность восходит еще дальше и примешивается, хотя и внешним образом, в подлинно живое содержание. В эпосе или в

драме, например, имеющих свои определенные разделы — песни, акты и т. д., — стараются сделать эти особенные части приблизительно равными по объему. И точно так же в картинах стремятся сделать отдельные группы приблизительно равными по размерам, причем, однако, не должны выступать наружу ни какая-то принужденность в том, что касается существенного содержания, ни слишком явное господство исключительно только правильности.

Правильность и симметрия как абстрактное единство и определенность того, что, само по себе взятое, носит внешний характер как в пространстве и его фигурации, так и во времени, упорядочивают преимущественно лишь количественное, определенность величины. Поэтому то, что не входит в состав этого внешнего как его собственного элемента, свергает с себя господство чисто количественных отношений и определяется более глубокими отношениями и их единством. Чем больше поэтому искусство высвобождается из внешности как таковой, тем меньше она допускает, чтобы ее способом оформления управляла правильность и отводит последней лишь ограниченную и подчиненную область.

Мы в этом месте должны еще раз возвратиться к рассмотрению не только симметрии, но и *гармонии*. Здесь она уже больше не представляет собою гармонии между чисто количественными различиями, а является гармонией между существенно *качественными* различиями, которые должны не оставаться по отношению друг к другу только противоположностями, а быть согласованы. В музыке, например, мы находим, что отношение тоники к медианте и доминанте не есть чисто количественное отношение, а тут имеются *существенно* отличные друг от друга тона, которые, вместе с тем, сливаются в единстве, не давая своей определенности прозвучать резкой противоположностью и противоречием. Напротив, диссонансы требуют разрешения. Так же обстоит дело с гармонией красок, по отношению к которым искусство тоже выставляет требование, чтобы они в картине не выступали ни как пестрые и случайно положенные в беспорядке красочные пятна, ни лишь как разрешенные противоположности, а выступали как опосредствованные таким образом, что в результате этого опосредствования получается целостное и единое впечатление. Говоря более определенно, следует сказать, что гармония предполагает существование целокупности различий, которые по природе вещей принадлежат некоторому определенному кругу. Так, например, цвет обладает определенным количеством (*Umfang*) цветов, так называемыми главными цветами, которые выводятся из основного понятия цвета вообще и не являются случайными смесями. Такая целокупность в ее согласии со-

ставляет то, что называется гармонией. В картине, например, должны наличествовать как целокупность основных цветов — желтый, синий, зеленый и красный цвета, — так и их гармония, и старинные живописцы бессознательно принимали действительно во внимание эту полноту и подчинялись ее законам. Так как гармония начинает освобождаться от чисто внешней определенности, то она благодаря этому также и способна принимать в себя и выражать дальнейшее, более духовное содержание. Потому-то старинные живописцы действительно распределяли цвета таким образом, что на долю одежд главных фигур приходились основные цвета в их чистоте, а на долю одежд второстепенных фигур — смешанные цвета. Мария, например, носит большей частью голубое платье, так как умиротворяющий покой голубого цвета соответствует внутреннему спокойствию и кротости; реже мы встречаем ее носящей бросающиеся в глаза красные одежды.

(b) Другая сторона внешности касается, как мы видели, того *чувственного материала* как такового, которым пользуется искусство в своих изображениях. Здесь единство состоит в простой определенности и одинаковости материала в самом себе, и этот материал не должен отклоняться в сторону неопределенного различия и простой смеси, не должен вообще отклоняться в сторону нечистоты. И это определение также относится лишь к пространственному элементу в произведении искусства, к чистоте, например, очертаний, к четкости прямых линий, кругов и т. д. Оно относится также и к точно установленной определенности времени, например, к точному соблюдению такта. Далее, это определение относится к чистоте определенных музыкальных звуков и цветов. Цвета, например, в живописи должны быть не нечистыми или серыми, а ясными, определенными и простыми в себе. Их чистая простота составляет с этой чувственной стороны красоту цвета, и простейшие цвета, например, чисто желтый цвет, не переходящий в зеленый, красный цвет, не имеющий синего или желтого оттенка и т. д., — такие цвета производят самое сильное впечатление. Верно, во всяком случае, что трудно при наличии этой неизменной простоты сохранять одновременно тармоничность цветов. Однако эти простые в себе цвета образуют ту основу, которая не должна быть всецело затупевана, и хотя и нельзя обойтись без смешения цветов, цвета все же не должны выступать тусклыми и спутанными, а должны быть ясными и простыми в себе, ибо в противном случае из светозарной ясности цвета получится только грязь. То же требование мы должны ставить и к звуку музыкальных тонов. В металлической или жильной струне, например, звук производится вибрированием материала и притом вибрированием струны определенного напряжения

и определенной длины; если ослабить это напряжение или брать струну не надлежащей длины, тон потеряет свою ясную определенность и будет звучать фальшиво, вследствие того, что он как бы начинает незаметно переходить в другие тона. Такого же рода результат получится, если вместо такого чистого колебания и вибрирования слышно наряду с этим механическое трение и потлаживание, как примешанный к звуку тона как такового шум. И точно так же звук человеческого голоса должен исходить чисто и свободно из гортани и груди, без созвучания органов речи и без того, чтобы вместе с тем слышалось какое-нибудь неопределенное препятствие, как это бывает при силовых звуках. Эта свободная от всякой чужеродной примеси прозрачность и чистота в ее неизменной, ненарушимой колебаниями определенности и создает ту чисто чувственную красоту звука, которая отличает его от шумов, щелканья и т. д. То же самое можно сказать о языке, главным образом о гласных. Тот язык, в котором гласные — *a, e, u, o, y* — произносятся определенно и чисто, как это, например, свойственно итальянскому языку, благозвучен и подходит для пения; двугласные, напротив, всегда дают смешанный звук. На письме звуки речи сводятся к немногим всегда одинаковым знакам и выступают в своей простой определенности. В разговоре же эта определенность слишком часто стирается, так что в особенности в народных наречиях, как, например, в южнонемецком, швабском, швейцарском наречиях, имеются звуки, которые вследствие их смешанного характера нельзя вовсе и передавать посредством письменного начертания. Но это не является недостатком литературного языка, а имеет своим источником лишь неповоротливость простонародия (*des Volks*).

Мы можем ограничиться сказанным относительно внешней стороны художественного произведения, которая как нечто чисто внешнее также и способна получить лишь внешнее и абстрактное единство.

Но согласно более определенному пониманию идеала *духовная конкретная индивидуальность* последнего вступает во внешнюю оболочку, чтобы воплотить *себя* в ней, так что, следовательно, внешняя сторона художественного произведения должна всецело стать проникнутой этим внутренним духом и той целостностью, которым она призвана дать выражение. Но для этого оказываются недостаточными голая правильность, симметрия и гармония, или, иными словами, простая определенность чувственного материала. Это приводит нас ко второй стороне внешней определенности идеала.

2. Согласованность конкретного идеала с его внешней реальностью

Всеобщий закон, который мы в этом отношении можем выставить здесь, состоит в том, что человек должен чувствовать себя как дома и вполне ориентироваться в окружающем его мире, что индивидуальность должна представляться акклиматизировавшейся и благодаря этому свободной в природе и во всех внешних обстоятельствах, так что две стороны индивидуальности — субъективная, внутренняя целостность характера, его состояний и способа проявления в действии, и объективная сторона внешнего существования — не должны распадаться, как безразличные друг другу и диспаратные, а обнаруживать согласованность, спаянность. Ибо внешняя объективность, поскольку она есть действительность *идеала*, необходимо должна отказаться от своей чисто объективной самостоятельности и неподатливости, чтобы выявить свое тождество с тем индивидуумом, внешнее воплощение которого она составляет.

В этом отношении мы должны установить три различные точки зрения, с которых нам следует рассматривать такую согласованность.

Во-первых, единство этих двух сторон может оставаться чем то только «в себе» (*Ansich*): представляться некими тайными внутренними узами, которыми человек связан со своей внешней средой.

Однако, *во-вторых*, так как конкретная духовность и ее индивидуальность представляют собою исходный пункт и существенное содержание идеала, то согласованность с внешним существованием должна рассматриваться также и как исходящая из *человеческой* деятельности и проявляться как *произведенная* последней.

В-третьих, наконец, этот мир, произведенный человеческим духом, есть сам, в свою очередь, некая целостность, в своем существовании образующая самостоятельно некую объективность, с которой движущиеся на этой почве отдельные лица должны находиться в существенной связи.

(а) Что касается первого пункта, то мы можем исходить из того, что окружающая идеал среда, поскольку она еще не выступает как созданная человеческой деятельностью, пока что еще остается тем, что вообще внешне человеку, *внешней природой*. Мы должны поэтому сначала сказать об изображении последней в художественном произведении.

Мы можем также и здесь выделить три стороны.

(а) Во-первых, внешняя природа, если брать ее со стороны ее внешней формы, представляет собою некую *определенным* образом оформленную по всем направлениям ре-

альность. Для того чтобы последняя была действительно изображена так, как она этого вправе требовать, она должна быть введена в художественное произведение с полной верностью природе. Но мы уже видели раньше, что и здесь должны соблюдаться определенные различия между природой и искусством. В целом, однако, великим мастерам как раз было свойственно верное, правдивое и совершенно определенное изображение окружающей внешней природы. Ибо природа — это не только небо и земля вообще; и человек не витает в воздушном пространстве, а чувствует и действует в определенной местности, где имеются ручьи, реки, море, холмы, горы, долины, леса, ущелья и т. д. Гомер, например, хотя и не дает изображения природы в современном смысле слова, так верен, однако, действительности в своих обозначениях и указаниях относительно места действия, дает нам такие правильные представления о Скамандре, Симоизе, берегах, морских заливах, что благодаря их соответствию его описаниям географы даже в наше время могли точно установить области, о которых у него идет речь. Жалкие рифмоплеты как в обрисовке характеров, так и в изображении места действия одинаково бессодержательны и совершенно туманны. Точно так же и мейстерзингеры, когда они рассказывают в рифмованных стихах древнебиблейские происшествия и избирают местом действия, например, Иерусалим, не дают ничего, кроме названий. В «Книге о героях» мы встречаем то же самое: Отнит едет верхом по лесу, сражается с драконом, и при этом автор не дает никаких описаний определенной местности или окружающих его людей, так что наглядному представлению здесь, можно сказать, не дается почти никакой пищи. Даже в «Песне о Нибелунгах» дело обстоит не иначе. Мы, правда, слышим о Вормсе, Рейне, Дунае, однако и здесь все остается неопределенным и бессодержательным. Но именно полная определенность изображения и сообщает рассказу индивидуализированный и реальный характер; в противном случае изображение остается чем-то абстрактным, а это противоречит понятию изображаемого предмета, понятию внешней реальности.

(β) С этой требуемой определенностью и верностью действительности непосредственно связано то, что рассказ должен отличаться известной подробностью, благодаря чему мы получаем наглядную картину также и этой внешней стороны. Само собою разумеется, что различные виды искусства существенно отличаются друг от друга в этом отношении, сообразно с тем элементом, в котором они себя выражают. Скульптуре, например, благодаря характеризующей ее фигуры неподвижности и всеобщности, подробная обрисовка внешней обстановки и изображение ее частных черт менее

свойственны, чем другим искусствам, и она изображает внешнее не как место действия и окружение, а лишь как одежду, прическу, оружие, кресла и т. д. Однако многие фигуры в произведениях древней скульптуры можно более определенно отличить друг от друга лишь по условному изменению в одежде, прическе и тому подобным другим признакам. Но эти условные признаки не имеют отношения к предмету нашего рассмотрения, ибо их нельзя причислить к категории явлений природы как таковых, и они как раз устраняют аспект случайности в этих изображаемых фигурах; эти условные признаки представляют собою тот способ, каким изображаемые фигуры становятся более всеобщими и пребывающими. Точно так же обстоит дело в том виде искусства, который наиболее далек от скульптуры, — в лирике. Лирическое произведение изображает преимущественно лишь внутренние душевные состояния и не нуждается поэтому в определенной наглядности внешней обстановки, когда оно касается ее. Напротив, эпос говорит нам, *что такое* происходит, *где* совершаются подвиги и *как* они совершаются. Он поэтому более всех других видов искусства нуждается в самом широком и определенном изображении также и внешнего места действия. И точно так же и живопись входит в этом отношении по своей природе в детали более, чем какое бы то ни было другое искусство. Но ни в каком искусстве эта определенность не должна ни уклоняться в прозу действительной природной реальности, быть непосредственным подражанием последней, ни придавать изображению внешней обстановки большее значение, чем изображению духовной стороны лиц и событий, не должна привести к тому, чтобы внешняя обстановка изображалась с большей подробностью и охотой, чем внутренняя духовная сторона. И вообще изображение внешней стороны не должно получать самостоятельного значения, потому что внешнее должно получить художественное воплощение лишь в связи с внутренним.

(γ) Тут мы подошли к наиболее важному пункту. Для того чтобы какое-нибудь лицо выступало как реальное, требуются, как мы видели, два условия: изображение его самого в его субъективности и его внешней среды. А для того чтобы *внешняя* обстановка выступала как *его* среда, необходимо, чтобы между ними имелось существенное соответствие; это соответствие может носить более или менее внутренний характер и вместе с тем в нем может быть также и много случайного, причем все же не должна совершенно отпадать тождественная основа. Во всем духовном направлении эпических героев, например, в их образе жизни, умонастроении, их чувствах и действиях, должна слышаться скрытая гармония, созвучие этих двух сторон эпического

рассказа, внутреннего мира героев и их внешней среды, должна слышаться та гармония, которая их объединяет в одно целое. Араб, например, составляет единое целое с окружающей его природой, и лишь тогда, когда мы его берем вместе с его небом, его звездами, его знойной пустыней, его шатрами и лошадьми, мы получаем возможность понять его. Ибо лишь в таком климате, в таком земном поясе и посреди такого пейзажа он чувствует себя уютно. И точно так же оссиановские герои, хотя и изображены в высшей степени субъективными, насыщенными субъективной внутренней жизнью, все же представляются нам в характеризующей их мрачной меланхолии тесно связанными со своими пустошами, через чертополох которых, легко его касаясь, пробегает ветер со своими облаками, туманами, холмами и темными пещерами. Только физиономия всей этой местности и делает нам вполне ясными внутренние переживания, переживания образов, движущихся на этой почве со своей меланхолией, печалью, со своими страданиями, борьбой, туманными явлениями, потому что в рамках этой окружающей их природы и только в ее рамках они чувствуют себя хорошо.

Эти соображения позволяют нам здесь впервые высказать взгляд, что исторические сюжеты имеют то великое преимущество, что они, как мы видели из вышеприведенных примеров, непосредственно заключают в себе такую гармонию между субъективной и объективной стороной и к тому же еще гармонию, проникающую до деталей. А *poet* из фантазии с трудом удастся почерпнуть эту гармонию, а мы ведь должны чувствовать ее в каждой детали, хотя чаще всего мы не можем путем рассуждения показать ее присутствие в художественном сюжете. Мы, правда, привыкли ставить свободное создание фантазии выше обработки уже существующих сюжетов; однако фантазия не в состоянии дать такой прочной и определенной гармонии, какая уже существует в действительной жизни, в которой черты национального характера происходят из самой этой гармонии.

Таков общий принцип изображения существующего лишь в себе (*an sich*) единства субъективности и ее внешней природы.

(b) *Второй* вид согласованности не останавливается только на этом существовании в себе (*an sich*), а нарочно создается человеческой деятельностью и спором, создается тем, что человек пользуется внешними вещами для своего употребления и посредством достигнутого им удовлетворения самого себя ставит себя с ними в гармоническое отношение. В противоположность первому виду гармонии, существующему только в себе, осуществляющейся лишь в *общих* чертах, этот второй вид гармонии связан с *частными* чертами, с осо-

бенными потребностями и их удовлетворением посредством особенного употребления предметов природы. Этот круг потребностей и удовлетворения бесконечнейше многообразен, но предметы природы еще более бесконечно многообразны и достигают большей простоты лишь постольку, поскольку человек вкладывает в них свои духовные определения и пропитывает внешний мир своей волей. Благодаря этому он очеловечивает свою среду, показывая, что она способна удовлетворять его потребности и не в состоянии сохранить по отношению к нему независимость. Лишь посредством этой осуществленной деятельности он действителен для самого себя, чувствует себя хорошо в своей среде, чувствует себя хорошо уже не только вообще, но и в частности и по отношению к каждому отдельному предмету.

Основной мыслью, которую мы должны выдвинуть по отношению к искусству, является для всей этой сферы, кратко говоря, следующая. По частным и конечным сторонам своих потребностей, желаний и целей человек сначала не только *вообще* как-то связан с внешней природой, а определенно находится *в зависимости* от нее. Эта относительность его положения, эта его несвобода антагонистична идеалу, и поэтому, для того чтобы человек мог стать предметом искусства, он должен был уже раньше освободиться от этой работы и нужды и сбросить с себя эту зависимость. Этот акт примирения, согласования обеих сторон может, далее, иметь *двоякого рода* исходный пункт. *Первый* исходный пункт: природа сама по себе дружелюбно доставляет человеку то, в чем он нуждается и, вместо того чтобы ставить препятствия на пути осуществления его интересов и целей, сама, по своей инициативе способствует их осуществлению, идет навстречу человеку на всех его путях. Но есть и *второй* исходный пункт: человек имеет потребности и желания, которых природа не может непосредственно удовлетворять. В этом случае он должен добиться необходимого ему удовлетворения посредством своей собственной деятельности; он должен овладевать предметами природы, приспособлять их, формировать, устранять со своего пути все препятствия, пользуясь самостоятельно приобретенной сноровкой, и, таким образом, превращать внешнее в средство, с помощью которого он получает возможность реализовать себя посредством достижения всех своих целей. Наиболее чистую связь между человеком и природой мы найдем там, где действуют совместно обе стороны, где с дружелюбием природы соединяется духовная изопренность в столь большой степени, что вместо зависимости человека от природы и суровой борьбы между ними уже всецело появляется осуществленная гармония.

Рассматривая указанную согласованность с этой стороны, следует сказать, что на идеальной почве искусства жизненные тяготы должны быть уже раньше устранены. Поэтому собственность и благосостояние, поскольку они позволяют человеку достигнуть состояния, в котором нужда и необходимость работать исчезают не только в данный момент, а всецело, не только не представляют собою ничего неэстетического, но, наоборот, способствуют идеалу. Но, с другой стороны, если бы отношение человека к этим потребностям было оставлено совершенно в стороне в тех видах художественного изображения, которые вынуждены считаться с конкретной действительностью, то это лишь свидетельствовало бы о ложной абстрактности. Этот круг принадлежит, правда, области конечного; однако искусство не может обойтись без конечного, и оно должно его трактовать не как нечто лишь дурное, а примирять, смыкать его с истинным, так как даже самые лучшие действия и умонастроения, взятые отдельно, в их *определенности* и по их абстрактному содержанию, ограничены и вследствие этого конечны. То обстоятельство, что я должен питаться, есть и пить, иметь жилище, одеваться, что мне нужны кровать, стул и много других вещей, является, несомненно, внешней жизненной необходимостью; однако внутренняя жизнь в такой степени пропитывает собою эти внешние стороны, что человек приписывает обладание одеждой и оружием даже самим богам и представляет их себе имеющими многообразные нужды и удовлетворяющими эти свои нужды. Однако удовлетворение, как мы уже сказали, должно представляться в произведении искусства обеспеченным. У странствующих рыцарей, например, устранение внешних нужд выступает во время их случайных приключений и само получает такой характер, как будто они полагаются на случай, подобно тому как дикари полагаются в этом отношении на внешнюю, непосредственную природу. И то и другое отношение неудовлетворительно для целей искусства. Ибо подлинное идеальное состоит не только в том, что человек вообще освободился от суровой зависимости от этих внешних сторон, а в том, что он пользуется изобилием, позволяющим ему не быть в зависимости от средств, доставляемых природой, дающим ему возможность столь же свободно, сколь и радостно играть ими.

В рамках этих общих определений можно более определенно различать следующие два пункта.

(а) Первый пункт касается употребления предметов природы в целях удовлетворения чисто *теоретического* интереса. Сюда входят все наряды и драгоценности, которые человек употребляет для своего украшения, и вообще пышность, которой он себя окружает. Таким украшением себя он пока-

зывает, что самые драгоценные вещи, доставляемые природой, самые прекрасные предметы, невольно привлекающие к себе взоры,—золото, благородные камни, жемчуг, слоновая кость, роскошные ткани,—что самые редкие и блестящие предметы, взятые сами по себе, еще не делаются для него интересными, а должны обнаружить себя *на нем* или, иными словами, как принадлежащие ему должны обнаружить себя в *его* среде, в том, что он любит и почитает, на его государе, в его храмах, на его богах. Он выбирает для этой цели, главным образом то, что уже само по себе как внешнее представляется прекрасным: чистые яркие цвета, как, например, зеркальный блеск металлов, ароматные деревья, мрамор и т. д. Поэты, преимущественно восточные, охотно изображают такое богатство, которое играет известную роль даже в «Песне о Нибелунгах», и искусство вообще не довольствуется только описаниями такого великолепия, а наделяет такого рода роскошным убранством также и свои действительные произведения там, где оно это может сделать и где это уместно. На статую Паллады в Афинах и Зевса в Олимпии не жалели золота и слоновой кости; храмы богов, церкви, образа святых, королевские дворцы дают почти у всех народов примеры блеска и великолепия, и народы издавна были рады тому, что в лице статуй богов они имеют перед своими глазами свое собственное богатство, подобно тому как они при виде великолепной одежды и обстановки своих государей были рады тому, что нечто подобное существует и создано взятыми у них средствами. Можно, разумеется, отравлять себе такое удовольствие так называемыми моральными размышлениями, если начнешь высчитывать, сколько бедных афинян могли бы быть насыщены выручкой от продажи плаща Паллады, сколько рабов могли бы быть выкуплены,—и в те времена, когда государство испытывало большие затруднения, античные народы действительно и употребляли такие храмовые богатства на общественные цели, точно так же как теперь у нас употребляют на такие цели монастырские и церковные сокровища. Можно, далее, предаваться такого рода жалким размышлениям по поводу не только отдельных произведений искусства, но и всего искусства, ибо каких огромных денег стоит государству одна академия художеств или приобретение старых и новых произведений искусства, создание художественных галлерей, театров, музеев. Но какие бы душевные струны ни затрагивали такого рода размышления, как бы они ни волновали нравственное чувство и не трогали, все же такое чувство оказывается возможным только вследствие того, что оно вызывает снова в памяти ту нужду, устранения которой как раз и требуют от искусства. Таким образом, можно сказать, что каждому народу делает только

величайшую честь то обстоятельство, что он отдает свои сокровища для развития такой сферы, которая в пределах самой действительности так поднимает его выше всех горестей действительности.

(β) Но человек должен не только украшать самого себя и обстановку, в которой он живет, но также и пользоваться внешними предметами *практически*, чтобы удовлетворить свои *практические* потребности и цели. Лишь в этой области находят себе настоящим образом место труд, муки и зависимость человека от конечности и прозы жизни, и здесь поэтому спрашивается прежде всего, в какой мере и эта сфера действительности также может быть изображена в соответствии с требованиями искусства.

(αα) Самым ранним способом, каким искусство попыталось устранить всю эту сферу, было представление о некогда существовавшем так называемом *золотом веке*, или идиллическом состоянии. С одной стороны, природа удовлетворяла тогда без помощи человеческого труда всякую появлявшуюся в душе человека потребность; с другой же стороны, человек в своей невинности удовлетворялся той пищей, тем жилищем и теми удобствами, которые ему могли доставлять луга, леса, стада, маленький садик, небольшая хижина, ибо тогда еще совершенно молчали страсти честолюбия и корыстолюбия, молчали вообще все те склонности, которые представляются нам противными присущему человеческой природе высшему благородству. На первый *взгляд* такое состояние имеет, несомненно, вид чего-то идеального, и некоторые ограниченные области искусства могут довольствоваться таким характером изображения. Но если мы заглянем глубже, то мы скоро почувствуем, что такая жизнь скучна. Произведения Геснера, например, мало теперь читаются, а когда мы их читаем, они нас мало удовлетворяют. Ибо такого рода ограниченный образ жизни предполагает также и отсутствие духовного развития. Полный, цельный человек обладает высшими влечениями, и такого человека не может уже больше удовлетворять эта жизнь в тесном общении с природой и ее непосредственными продуктами. Человек не имеет права жить в такой идиллической духовной нищете; он должен работать. Того, к чему его влечет, он должен стремиться достигнуть посредством своей собственной деятельности. В этом направлении уже физические потребности вызывают к существованию обширный и многообразный круг деятельности и сообщают человеку чувство внутренней мощи, из которого могут затем развиваться также и более глубокие интересы и силы. Но вместе с тем и здесь гармония между внешним и внутренним должна еще оставаться основным определением, и ничего нет противнее изображения в художественном про-

изведении дошедших до крайней степени физических бедствий. Данте, например, показывает нам голодную смерть Уголино только в нескольких волнующих чертах. Если, напротив, Герстенберг в своей трагедии, носящей название «Уголино», изображает пространно все стадии этого ужаса, изображает подробно, как сначала умерли с голоду его три сына, а затем сам Уголино, то мы должны сказать, что в такой обработке это — сюжет, который совершенно не подходит для художественного изображения.

(ββ) Однако и противоположное идиллическому состоянию состояние *всеобщей культуры* имеет многое в себе, что точно так же мешает ему сделаться предметом художественного изображения. В таком состоянии давняя, далеко идущая связь между потребностями и трудом, интересами и их удовлетворением развита во всей полноте. Здесь нет человека, который сохранил бы свою самостоятельность и не был бы опутан сетью зависимостей от других людей. То, в чем он нуждается для самого себя, либо вовсе не является продуктом его собственной работы, либо является таковым лишь в очень незначительной своей части, и, помимо этого, каждая из деятельностей, доставляющих ему все необходимое, вместо того чтобы носить индивидуальный, живой характер, все в большей и большей мере совершается лишь машинообразно, согласно всеобщим нормам. В этом промышленном обществе, в котором каждый использует всех других, конкурирует со всеми другими, воцаряется ужасающая нищета, и искусству приходится или изображать людей, живущих в этих невозможных условиях, или, если оно хочет избежать изображения нужды, оно должно представлять изображаемых им людей богатыми, так что они свободны от необходимости работать для удовлетворения своих собственных потребностей и могут отдаваться высшим интересам. Обладание таким богатством несомненно устраняет постоянное отражение бесконечной зависимости, и человек, обладающий им, тем более свободен от всех случайностей, связанных с необходимостью зарабатывать, что он уже не занят грязной наживой. Но зато он не чувствует себя свободно в своей ближайшей среде, как чувствует себя в ней свободным человек, знающий, что она является делом его собственных рук. То, чем он себя обставляет, не создано им самим, а взято из уже наличного запаса, оно произведено другими, произведено притом чрезвычайно механическим и вследствие этого формальным образом и доходит до него лишь благодаря длинной цепи чужих усилий и нужд.

(γγ) Наиболее подходящим для идеального искусства окажется поэтому *третье* состояние, находящееся посередине между золотым, идиллическим, веком и совершенно разви-

тим, всесторонним опосредствованием гражданского общества. Это то состояние мира, с которым мы уже познакомились, с другой стороны, как с преимущественно идеальным — *героическое* состояние. Героические эпохи больше не довольствуются той идиллической скудостью духовных интересов, а уже волнуются глубокими страстями, ставят себе значительные цели, но вместе с тем ближайшая среда индивидуумов, удовлетворение их непосредственных потребностей еще является результатом их собственной деятельности. Средства пропитания еще проще и благодаря этому идеальнее, чем средства пропитания промышленного общества: это, например, мед, молоко, вино, а не кофе, водка и т. д., которые тотчас же вызывают в нашей памяти тысячи опосредствований, необходимых для их изготовления. И точно так же герои сами убивают и жарят животных, укрощают коня, на котором они хотят ездить, более или менее сами изготавливают утварь, которой они пользуются; плуг, оружие для защиты — щит, шлем, панцырь, меч, копье — являются их собственным произведением или они во всяком случае знакомы со способом их изготовления. В таком состоянии человек чувствует относительно всего того, чем он пользуется и окружает себя, что он это произвел своими собственными силами и что он поэтому имеет дело в лице этих внешних вещей с тем, что принадлежит ему, а не с отчужденными предметами, лежащими вне той его собственной сферы, в которой он является господином. Деятельность, требуемая для получения и формирования материала, должна, разумеется, представляться не тяжелым трудом, а легкой, доставляющей удовлетворение работой, на пути которой нет никаких помех и неудач.

Изображение такого состояния мы находим, например, у Гомера. Скипетр Агамемнона представляет собою фамильный жезл, который его прародитель сам изготовил и передал в наследство потомству. Одиссей сам смастерил себе свое брачное ложе, а знаменитое оружие Ахилла, хотя и не было его собственной работой, однако многообразные переплетения деятельности и здесь прорываются, так как это оружие было изготовлено Гефестом по просьбе Фетиды. Короче говоря, повсюду проглядывает первая радость от новых открытий, свежесть владения, завоевание наслаждения, все родственно, во всем человек имеет перед собою силу своих мышц, умелую сноровку своих рук, изощренность своего собственного ума или результат своей смелости и храбрости. Только таким образом средства удовлетворения потребностей еще не падают на уровень чисто внешней вещи. Мы еще сами видим процесс живого возникновения этих средств и живое сознание ценности, которую человек им придает, так как он в их лице обладает не мертвыми или омерт-

великими в силу привычки вещами, а своими собственными, тесно связанными с ним созданиями. Таким образом, здесь все идиллично, но не в том ограниченном смысле, что земля, реки, море, деревья, скот и т. д. доставляют человеку его пропитание и человек выступает лишь как ограничивающийся этой средой и доставляемыми ею наслаждениями, а здесь все идиллично так, что в пределах этой первобытно идиллической жизни человека появляются более значительные интересы, в сравнении с которыми вся эта внешняя сторона представляет собою лишь нечто второстепенное, почву и средство для более важных целей, но почву и среду, по которой распространяется та гармония, та самостоятельность, которая обнаруживается лишь благодаря тому, что все производится и употребляется человеком, причем человек сам приготовляет и наслаждается тем, что ему нужно.

Но применение такого способа изображения к сюжетам, взятым из позднейших эпох, вполне развившихся в противоположном направлении, всегда связано с большими трудностями и опасностями. Гёте, однако, дал нам в своем *«Германе и Доротее»* совершенный образец разработки такого рода сюжета, взятого из современной жизни. Я здесь лишь для примера приведу несколько маленьких черточек. Фосс в своей пользующейся известностью *«Луизе»* дает идиллическое изображение жизни и дел в тихом и ограниченном, но самостоятельном круге общества. Деревенский пастор, курительная трубка, плафрок, мягкое кресло и кофейник играют большую роль. Но кофе и сахар представляют собою продукты, которые не могут возникнуть в таких кругах и которые сразу же напоминают нам о совершенно другой связи, о чужеродном мире и о его многообразных опосредствованиях: о торговле, фабриках и вообще о современной промышленности. Изображаемый Фоссом деревенский круг общества поэтому оказывается не всецело замкнутым в себе. Напротив, в прекрасной картине, которую Гёте набрасывает в *«Германе и Доротее»*, мы не должны были бы требовать такой замкнутости, ибо, как мы уже указывали на это при другом случае, в эту поэму, выдержанную в целом в идиллических тонах, все же привходят великие интересы эпохи, борьба французской революции, защита отечества, и они играют в ней очень достойную и важную роль. Более узкий круг, жизнь одного семейства в провинциальном городке, не сохраняет своей прочной внутренней сцепленности тем, что он только совершенно игнорирует огромнейшие события, совершающиеся в глубоко взволнованном мире, как это мы видим со стороны деревенского пастора в *«Луизе»* Фосса. В поэме Гёте, благодаря тому что изображенные им идиллические характеры и происшествия связываются с вышеуказанными более значи-

тельными всемирноисторическими движениями, мы видим, что сцена вставляется в рамки жизни более широкой по своему охвату и более богатой по своему содержанию, и аптекарь, живущий лишь обусловленными и ограниченными интересами окружающей жизни, изображается ограниченным, добродушным, но вызывающим досаду филистером. И, однако, в том, что касается ближайшей обстановки изображаемых лиц, поэма всецело выдержана в тех тонах, которых мы требовали. Так, например, — напомним лишь об одном этом — хозяин пьет со своими гостями, с пастором и аптекарем, не кофе:

Мать принесла им заботливо чистую влагу напитка
В светлограненой бутылке, на ясном подносе из цинка,
С зеленоватыми рюмками — *истым бокалом* рейнвейна.

Они пьют в прохладе родной напиток, напиток 83-го года, и разлит он в рюмках, изготовленных здесь же, в рюмках, единственно подходящих для рейнского вина. Несколько строками ниже автор вызывает в нашем воображении «волны и приветливый берег Рейна», а затем нас ведут также и в собственный виноградник, лежащий за домом владельца, так что здесь ничего не выходит за рамки такой своеобразной сферы самодовлеющей жизни людей, удовлетворяющих свои потребности главным образом тем, что производится в их собственном хозяйстве.

(с) Кроме этих двух видов внешней среды существует еще и *третий*, с которым каждое лицо, являющееся предметом идеального художественного изображения, должно жить в конкретной связи. Это именно всеобщие духовные отношения — религиозные, правовые, нравственные, характер государственной организации, конституции, судов, семьи, публичной и частной жизни, времяпрепровождения в обществе и т. д. Ибо идеальные характеры должны появляться не только в удовлетворении своих физических потребностей, но также и в способе удовлетворения своих духовных интересов. По своему *понятию* субстанциальное, божественное и существенно необходимое во всех этих отношениях всегда и повсюду является одинаковым, но в *объективном* мире оно принимает многообразно различные формы, в которых сказывается также и случайность — частное, условное и имеющее значение лишь для определенных эпох и народов. В этой форме все духовные интересы становятся также некоей внешней действительностью, которую отдельное лицо преднаходит перед собою в качестве нравов, привычек и обычаев. С этой ему еще более близко родственной целостностью оно в качестве замкнутого в себе субъекта вступает в такую же связь, как с внешней природой. В целом мы можем выставить относи-

тельно этой сферы то же самое требование живой гармонии, обоснованием которого по отношению к внешней природе мы только что занимались, и мы поэтому не будем теперь входить в более определенное рассмотрение этого требования, основные аспекты которого нам скоро придется указать, когда мы подойдем к этому вопросу с другой стороны.

3. Внешняя сторона идеального художественного произведения в ее отношении к публике

Искусство как изображение идеала должно принять его в себя во всех его вышеуказанных соотношениях с внешней действительностью и сочетать изображение внутренней субъективности характера с изображением внешней объективности, среды. Но хотя художественное произведение и образует согласующийся в себе и заверченный миф, все же оно само как действительный, стоящий отдельно объект существует не *для себя*, а *для нас*, для некоторой публики, которая созерцает художественное произведение и наслаждается им. Актеры, например, при представлении драмы говорят не только друг с другом, но и с нами, и требуется, чтобы они были вняты и понятны обеим сторонам. И точно так же всякое произведение искусства представляет собою некий диалог с каждым стоящим перед ним человеком. Верно то, что истинный идеал, как он раскрывается нам во всеобщих интересах и страстях его богов и людей, понятен каждому; однако так как он показывает нам изображаемых индивидуумов в рамках определенного внешнего мира, нравов, обычаев и прочих частных черт, то выступает новое требование, чтобы эта внешняя рамка согласовалась не только с изображаемыми характерами, но также и с нами. Точно так же как требуется, чтобы изображаемые художественным произведением характеры гармонизировали со своим внешним миром, так мы требуем гармонии между нами и ими, равно как и их средой. Но из какой бы эпохи ни был взят сюжет художественного произведения, в нем всегда скажутся известные частные своеобразия, отличающие его от своеобразий других веков и народов. Поэты, живописцы, скульпторы, музыканты берут преимущественно предметы своего изображения из прошлых времен, культура, нравы, обычаи, государственное устройство и культ которых отличны от всего характера культуры их времени. Такой уход в прошлое имеет, как мы уже заметили выше, то большое преимущество, что, прибегая, таким образом, к помощи памяти, вместо того чтобы находиться непосредственно лицом к лицу с современностью, поэт как бы сам собою достигает той обобщенности материала, без которой искусство не может обой-

тись. Художник, однако, принадлежит своему собственному времени, он живет его нравами и привычками, разделяет его взгляды и представления. Так, например, гомеровские поэмы— безразлично, существовал ли или нет Гомер как один автор «Илиады» и «Одиссеи»—отделены, по меньшей мере, четырьмя веками от эпохи троянской войны, а еще вдвое большее время отделяет великих греческих трагиков от дней древних героев, события жизни которых они делают содержанием своей поэзии. Сходно с этим обстоит дело с «Песней о Нибелунгах» и поэтом, сумевшим слить содержащиеся в этой поэме различные сказания в *единое* органическое целое.

Художник, без сомнения, проникает до самой последней глубины во всеобщий пафос человеческого и божественного, однако многообразные внешние и действительные черты древней эпохи, характеры и события которой он изображает, существенно изменились и сделались ему чужды. Далее следует указать, что поэт творит для публики и, в первую очередь, для своего народа и своей эпохи, которые имеют право требовать, чтобы художественное произведение было народу понятно и близко. Подлинные бессмертные произведения искусства остаются, правда, доступными и доставляют наслаждение всем временам и народам. Однако для полного понимания их также и чужими народами и веками требуется обширный аппарат географических, исторических и даже философских пояснений и сведений.

Ввиду существования этой коллизии между различными эпохами возникает вопрос, какой характер должно носить художественное произведение в том, что касается внешних сторон места и времени, привычек, обычаев, религиозных, политических, социальных, нравственных условий. Именно, должен ли художник забывать о своем собственном времени и иметь в виду лишь передачу прошлого и действительного его характера, так что его произведение делается верным отражением прошлого, или же он вообще не только имеет право, но и обязан принимать во внимание только *свой* народ, *свое* время и обрабатывать свое произведение в согласии с частными особенностями своего времени? Можно выразить эти противоположные требования следующим образом: должен ли сюжет обрабатываться *объективно*, соответственно своему содержанию и эпохе, из которой он берется, или его следует обрабатывать *субъективно*, т. е. всецело приспособлять к культуре и привычкам эпохи, в которой живет художник. Как первое, так и второе решение, фиксированное в своей противоположности другому, приводит к одинаково ложной крайности, которой мы вкратце коснемся, чтобы после этого получить возможность установить, каков должен быть подлинный способ изображения.

Мы должны для этого рассмотреть следующие три стороны нашей проблемы:

во-первых, к чему приводит субъективное утверждение культуры своего собственного времени;

во-вторых, к чему приводит чисто объективная верность в передаче прошлого;

в-третьих, какова и к чему приводит подлинная объективность в изображении и усвоении материалов, взятых из жизни чужих народов и эпох, отдаленных от эпохи, в которой живет художник.

(а) Чисто *субъективный* способ изображения доходит в своей крайней односторонности до того, что совершенно уничтожает объективный образ прошлого и ставит на его место особенности той эпохи, в которой живет художник.

(α) Это, с одной стороны, может происходить от незнания прошлого, равно как и от наивности художника, благодаря которой он не ощущает или, по крайней мере, не осознает противоречия между предметом и таким способом его изображения, так что объяснением такого способа изображения служит *отсутствие* необходимой *культуры*. В наиболее резком виде мы встречаем такого рода наивность у Ганса Сакса, который, можно сказать, в подлинном смысле слова совершенно «онюренбергил» нашего господина бога, бога отца, Адама, Еву и патриархов, сделав это, правда, свежо и с живой наглядностью. Бог-отец, например, однажды у него выступает в роли школьного учителя; он обучает Каина, Авеля и других детей Адама в совершенно таком же тоне и такой же манере, как это делал бы тогдашний школьный учитель. Он учит их читать «Отче наш» и поучает их десяти заповедям в форме вопросов и ответов. Авель знает урок прекрасно и ведет себя хорошо, как подобает благочестивому мальчику; Каин же отвечает и ведет себя, как злой, безбожный негодяйшко. Когда приходит его очередь повторить наизусть десять заповедей, он отвечает все наоборот: кради и не почитай отца и матери и т. д. Похоже на это представления страсти христовы в южной Германии; эти представления были уже раз запрещены, но опять возобновились. Пилат выступает в них как неотесанный, грубый и высокомерный окружной начальник; войны со свойственной нашим солдатам вульгарной манерой предлагают шествующему под конвоем Христу щепотку табаку, он отказывается, тогда они насильно всовывают ему в нос щепотку нюхательного табаку. Всем зрителям это доставляет удовольствие, и их смеху при этом отнюдь не мешает их искреннее благочестие; можно даже утверждать, что чем зритель благочестивее, тем больше эта внешняя вульгарность, верно отражающая то, что он непосредственно находит вокруг себя, в своем собственном

мире, оживляет в нем внутренний мир его религиозных представлений. Этого рода превращение характера событий прошлых эпох в нечто такое, что соответствует нашему пониманию и форме, которые эти события могли бы принять, если бы они разыгрались среди нас, — этого рода извращение событий имеет, несомненно, известное оправдание, и нам может даже показаться великой смелостью Ганса Сакса его панибратство с богом, его свободное обращение с этими древнебиблейскими представлениями и решимость при всем своем благочестии передавать их так, что они всецело облекаются в формы обывательских отношений окружающей жизни. Тем не менее, мы должны признать, что такой способ изображения является насилием над нашим чувством и выражает отсутствие умственной культуры у художника, ибо этот способ изображения не только не оставляет предмету в каком бы то ни было отношении права на выявление своей собственной объективности, но облекает последнюю в прямо противоположную ей форму, результатом чего оказывается только то, что изображаемое производит на нас впечатление смешной нескладницы.

(8) С другой стороны, такого рода субъективность может проистекать из *просветительского* высокомерия (*der Bildung*), так как оно рассматривает свои собственные современные воззрения, нравы, общественные условности как единственно правильные, единственно приемлимые и поэтому не в состоянии наслаждаться каким бы то ни было содержанием, если оно не приняло формы такого же просвещения. Такой характер носил так называемый классический хороший вкус французов. Им нравилось только французское, и жизнь других народов и, в особенности, средневековые формы признавались безвкусными, варварскими и с презрением отвергались. Несправедливо поэтому говорил Вольтер, что французы исправили античные творения древнегреческих поэтов; они им только придали национальный французский характер, и при этом превращении греческих произведений во французские они поступили со всем чужеродным и индивидуальным тем бесконечно отвратительнее, что их вкус требовал совершенную, придворную общественную культуру, правильность и условную всеобщность умонастроения и способа изображения. Такую же абстракцию утонченной культуры они перенесли также и в словарь своей поэзии. Никакой поэт не должен был употреблять слово *сочон* или называть своим именем ложку, вилку и тысячу других вещей. Отсюда, — пространные определения и описательные обороты: вместо, например, слова «ложка» писали: «орудие, которым подносят ко рту жидкую или сухую пищу», и т. п. Но именно вследствие этого их вкус оставался в высшей степени ограничен-

ным, ибо искусство, вместо того чтобы строгать и полировать свое содержание до того, что оно делается отшлифованным общими выражениями, скорее сообщает ему все более и более частные черты, делающие его живым или индивидуализированным. Французы поэтому менее, чем с другими, могли мириться с Шекспиром, и когда они его обрабатывали, они всякий раз выбрасывали то, что нам, немцам, было бы всего милее. Вольтер точно так же потешается над Пиндаром за то, что он мог сказать: *ἄριστον μὲν ὕδωρ* (лучше всех вещей вода). И, таким образом, в их художественных произведениях китайцы, американцы или греческие и римские герои должны говорить и вести себя совершенно так, как французские придворные. Ахилл, например, в «*Iphigénie en Aulide*» насквозь французский принц, и если бы здесь не было написано его имя, то никто не открыл бы в нем какой бы то ни было черточки Ахилла. На театральных подмостках актер, игравший эту роль, правда, носил греческую одежду, и сверх того на нем были шлем и панцырь, однако волосы у него были причесаны и напудрены, бедра выходили широкими благодаря *roshe'am*, башмаки были с красными каблукками и завязывались цветными тесемками. На представления «*Эсфири*» Расина часто ходили в царствовании Людовика XIV главным образом потому, что Агасфер при своем выступлении совершенно походил на Людовика XIV, когда он вступал в большой зал для аудиенций. В этом Агасфере была, разумеется, доля восточной примеси, но вместе с тем он был весь напудрен и одет в порфиру, а за ним шло множество коротко остриженных и напудренных камергеров, *en habit français*, с волосатыми кошельками, держа в руках украшенную перьями шляпу, в жилетах и брюках из *drap d'or*, в шелковых чулках и в башмаках с красными каблукками. То, что было доступно лишь придворным и лицам, находившимся в особенно привилегированном положении, здесь смотрели также и лица других сословий — *entrée* (вступление) короля, изображенное в стихах. Исходя из сходного принципа, во Франции часто пишут исторические сочинения не из интереса к истории и событиям, о которых повествуют эти сочинения, а с целью удовлетворить какой-нибудь интерес современности; они пишутся, например, для того, чтобы дать правительству хороший совет или сделать его ненавистным. И точно так же многие драмы либо во всем своем содержании, либо в некоторых только местах явно содержат намеки на современные события или же если в старых пьесах встречаются такого рода места, которые могут получить отношение к современным явлениям, то актеры их намеренно подчеркивают, и публика их принимает с большим энтузиазмом.

(γ) Как на третий вид субъективности мы можем указать на абстрагирование от всего, собственно говоря, подлинно художественного содержания прошлого и настоящего, так что публике показывают лишь ее собственную случайную субъективность таковой, какова она есть, как она представляется в обыденных делах жизни. Такая субъективность представляет собою не что иное как своеобразное изображение повседневного сознания в прозаической жизни. В такой атмосфере каждый, разумеется, сразу чувствует себя хорошо, и лишь тот, кто приступает к таким произведениям с художественными требованиями, не может осваиваться с ними, ибо искусство должно как раз освобождать нас от такого рода субъективности. Коцебу, например, лишь потому произвел в свое время подобного рода пьесами такое впечатление, что в них перед глазами и ушами публики выступали «наши печали и горести, кража серебряных ложек, поступки, раскрытие которых грозит выставлением к позорному столбу», что, далее, перед публикой выступали «пасторы, коммерции советники, подпрапорщики, секретари или гусарские майоры». Каждый из публики узнавал, таким образом, свою собственную домашнюю жизнь или домашнюю жизнь знакомого, родственника и т. д., или вообще узнавал, где ему жмет башмак в его частных обстоятельствах, где его постигла неудача в поставленных им житейских целях. Такая субъективность лишена в самой себе подъема, она не поднимается до ощущения и понимания того, что составляет подлинное содержание художественного произведения, хотя она и способна сделать предметы своего изображения интересными тем, что в них иллюстрируются обыденные требования сердца и так называемые моральные общие места и размышления. Все эти три вида изображения внешних условий односторонне субъективны и ни в какой мере не отдают должного действительной объективной форме.

(b) Другой способ изображения действует противоположным образом. Он старается передавать, насколько это возможно, характеры и события прошлой жизни в их действительно местном колорите, равно как и в своеобразных чертах господствовавших тогда нравов и других внешних особенностей. С этой стороны мы, немцы, в особенности выдвинулись. Ибо мы, по сравнению с французами, являемся вообще тщательнейшими архивариусами всех чужих специфических особенностей и требуем поэтому также и в искусстве верного изображения эпохи, места действия, обычаев, одежды, оружия и т. д. И у нас вместе с тем хватает того терпения, которое нужно, чтобы путем тяжелого труда, кропотливого изучения вживаться в мышление и представления чужих народов и отдаленных веков, освоиться, таким образом, с их

особенностями, и эта многогранность, можно даже сказать, всесторонность, это умение уловить и понять дух чужих народов не только делает нас также и в области искусства терпимыми к чужим особенностям, но даже заставляет нас слишком педантично требовать точнейшей верности в передаче таких несущественных внешних черт. Французы, правда, также очень сведущи и деятельны; однако, хотя они могут быть очень образованными и практичными людьми, эти качества не увеличивают, а скорее уменьшают их способность к терпению, необходимому для спокойного и проникновенного восприятия. Они всегда первым делом хотят судить о воспринимаемом, критиковать. Мы же, напротив, приемлем всякое верное изображение, и это наше качество мы проявляем в особенности по отношению к произведениям искусства чужих народов: растения чужих стран, образования каких угодно царств природы, утварь всякого рода и вида, собаки и кошки и даже отвратительные предметы — все нам доставляет удовольствие, все мы приемлем; вот почему мы умеем также понимать совершенно чуждые нам по духу воззрения — жертвоприношения, жития, легенды о святых с их многочисленными нелепицами, равно как и всякие другие ненормальные представления. И точно так же в изображении действующих лиц нам может представляться существенным, чтобы их заставить выступать в их речи, одежде и т. д., вполне соответственно тому, чем они являлись на самом деле по характеру своей эпохи и народа, которым они принадлежали.

В новейшее время и в особенности со времени появления писаний Фридриха фон-Шлегеля возникло представление, что объективность художественного произведения создается такого рода верной передачей изображаемых лиц и событий. Поэтому, согласно указанному взгляду, она должна быть главным критерием при критической оценке художественного произведения и наш субъективный интерес к последнему должен также преимущественно ограничиваться радостью, доставляемой этой жизненной верностью изображения. Выставляющие такое требование тем самым утверждают, что мы не должны принести с собой другого высшего интереса, не должны искать существенности в изображаемом содержании, равно как и не должны руководствоваться по отношению к художественным произведениям никакими более близкими нам интересами и целями современной культуры. Такой же характер носило увлечение, возникшее в Германии после того, как под влиянием Гердера, широкие круги стали больше прежнего обращать внимание на народную песню. Тогда стали писать во множестве песни в национальном тоне примитивных народов и племен — ирокезские, новотреческие,

лапландские, турецкие, татарские, монгольские и т. д., — и способность всецело вживаться в нравы и воззрения чужих народностей и писать поэтические произведения в этом духе считалось признаком большой гениальности. Но если даже сам поэт может полностью вработаться и вчувствоваться в такие чужеродные нравы и воззрения, то для публики, которая, как предполагается, должна наслаждаться поэтическим произведением, они всегда останутся лишь чем-то внешним.

Но и вообще этот взгляд, если односторонне придерживаться его, не идет дальше совершенно формального признака исторической верности и правильности, абсолютно не принимает во внимание ни содержания и его субстанциального значения, ни современной культуры и существенного, ценного содержания воззрений и чувств наших дней. Однако нам нельзя не принимать во внимание ни того, ни другого; оба аспекта в одинаковой мере требуют своего удовлетворения и должны согласовать с собою третье требование — требование исторической верности — как-то совершенно иначе, чем это делают представители вышеуказанной теории. Это приводит нас к рассмотрению вопроса, в чем состоят те истинные объективность и субъективность, которым должно удовлетворять художественное произведение.

(с) В ответ на этот вопрос можно сначала сказать вообще, что ни один из рассмотренных доселе аспектов не должен односторонне выдвигаться за счет другого, не должен получать такого значения, при котором он вытеснял бы другой, но что, вместе с тем, чисто историческая верность в изображении внешнего, как, например, местного колорита, нравов, обычаев, учреждений, играет подчиненную роль в художественном произведении, и оно должно отступать на задний план перед другой задачей последнего — дать истинное, непреходящее содержание, отвечающее также и запросам современной культуры.

Исходя из этого общего положения, можно также противопоставить подлинно художественному изображению следующие примеры сравнительно несовершенных изображений.

(а) Во-первых, изображение может совершенно верно передавать своеобразие эпохи, быть правильным, живым, а также и совершенно понятным современной публике и все же не выходит из рамок ординарной прозы, не сделаться поэтичным в самом себе. «Гец фон Берлихинген» Гёте дает нам разительные иллюстрации этого положения. Для этого нам стоит только раскрыть драму на первой же странице, приводящей нас в Шварценберг во Франконии. Мецлер и Сиверс сидят за столом, два рейтера, греются у огня. Трактирщик.

«*Сиверс*. Гензель, еще стаканчик водки, да наливай по-божески!

Трактирщик. Вот ненасытная глотка!

Мецлер (тихо *Сиверсу*). Ну, расскажи еще раз о Берлингене; гляди, бамбергцы дуются — просто чернеют от злости!..»

И т. д.

Такого же рода изображение и в третьем действии.

«*Георг* (входит с кровельным железом). Вот тебе свинец! Если попадешь хоть половиной, и то не увернуться никому, кто мог бы доложить его величеству: мы сплеховали, государь!

Лерзе (рубит свинец). Славная штука!

Георг. А дождь пусть себе ищет другой дороги. Меня это не огорчает; храбрый рейтер и хороший дождь везде пролезут.

Лерзе (льет пули). Держи ложку! (Подходит к окну.) Вон пляется имперский солдат с ружьем; они воображают, что мы расстреляли заряды! Пусть-ка отведает с пылу горяченькой пули! Сейчас только из формы! (Заряжает.)

Георг. Дай, погляжу!

Лерзе (стреляет). Лежит, бездельник!»

Все это изображено в высшей степени наглядно, понятно, в соответствии с характером ситуации и рейтеров, и, тем не менее, эти сцены в высшей степени тривиальны и прозаичны в самих себе, так как и по своему содержанию и по своей форме они дают нам совершенно обыденные способы выражения и объективность, которые, разумеется, близко понятны каждому человеку. Такие места мы находим также и в других юношеских произведениях Гёте, которые в особенности направлены против всего того, что раньше признавалось правилом, и производили впечатление главным образом тем, что делали близкими нам, чрезвычайно наглядными и доступными нашему пониманию все изображаемые в них явления и чувства. Но близость была так велика, а внутреннее содержание отчасти так ничтожно, что они именно вследствие этого делались тривиальными. В драматических произведениях мы начинаем замечать эту тривиальность главным образом при их представлении на сцене, так как здесь благодаря большим приготовлениям, яркому свету, нарядности собравшихся людей мы сразу же настраиваемся увидеть нечто другое, чем двух крестьян, двух рейтеров и вдобавок стакан водки. «Гец» поэтому и в самом деле преимущественно заинтересовывал при чтении, на сцене же он не мог долго держаться.

(9) С другой стороны, историческое содержание мифологии прошлых времен, все чуждое нам в государственных

условиях и нравах прошлого может сделаться нам знакомым и усваиваться нами благодаря тому, что современное общее образование снабжает нас также и многообразными сведениями о прошлом. Так, например, знакомство с искусством и мифологией, с литературой, культом, обычаями античности составляет исходный пункт нашего современного образования; каждый мальчик уже из школы знает греческих богов, героев и исторические фигуры. Мы можем поэтому также и на почве представления наслаждаться образами и интересами греческого мира, поскольку они сделались составной частью наших представлений, и нет никаких причин, почему мы не могли бы так же хорошо усвоить себе индусскую, египетскую или скандинавскую мифологию. Нужно, кроме того, прибавить, что среди религиозных представлений этих народов мы находим также представление о всеобщем, о боге. Но определенное содержание этих представлений, *особенные* греческие или индусские божества не составляют для нас *истины* в этой определенности; мы уже больше не верим в них и допускаем их только в области нашей фантазии. Но благодаря этому они всегда остаются чуждыми нашему подлинному, более глубокому сознанию, и ничего нет более пустого и холодного, чем часто попадающиеся, например, в операх, восклицания: о, боги! или: о, Юпитер! или даже: о, Изиды и Озирис! и уже совершенно нелепо, когда к этому прибавляется жалкая мудрость оракульских вещаний, а без оракула редко обходятся в опере. Лишь в наше время стали занимать в трагедии место оракула безумие и ясновидение.

Совершенно так же обстоит дело с прочим историческим материалом, с принадлежащими прошлому нравами, законами и т. д. И это историческое содержание также *существует*, но существует в *прошлом*, и если оно даже потеряло всякую связь с настоящим, с нашей жизнью, то как бы мы его хорошо и точно ни знали, оно не наше. Но мы не интересуемся давно прошедшим только потому, что оно некогда существовало. Историческое содержание является нашим лишь в том случае, если оно принадлежит тому народу, к которому мы сами принадлежим, или, если мы вообще можем рассматривать настоящее как следствие тех событий, в цепи которых изображаемые характеры или деяния составляют существенное звено. Ибо в конце концов, для того чтобы прошлое сделалось нам близким, недостаточно даже, того, что и это прошлое и настоящее принадлежит одной и той же стране и одному и тому же народу, а нужно, чтобы само прошлое нашего собственного народа находилось в более близкой связи с современными условиями и жизнью.

В «Песне о Нибелунгах», например, мы географически находимся, правда, на родной почве; однако бургундцы и король Этцель так далеко отрезаны от всей нашей современной культуры и ее отечественных интересов, что даже без всякой учености мы можем чувствовать себя на гораздо более родной почве, читая поэмы Гомера. И точно так же хотя для Клопштока побуждением заменить греческую мифологию скандинавскими богами служило как раз влечение к отечественному, однако Вотан, Валгалла и Фрейя остались одними лишь именами, которые еще меньше Юпитера и Олимпа принадлежат кругу наших представлений или говорят нашей душе.

В этом отношении мы должны себе уяснить, что художественные произведения должны создаваться не для изучения и не для цеховых ученых, а они без этого кружного пути обширных и не всем доступных сведений должны быть понятны и служить предметом наслаждения непосредственно, сами по себе. Ибо искусство существует не для небольшого замкнутого круга, не для немногочисленных очень образованных людей, а в целом для всего народа. Но то, что верно по отношению к художественному произведению вообще, применимо также и к внешней стороне изображенной исторической действительности. И она также должна быть без всякой обширной учености ясной и понятной нам, мы ведь также принадлежим нашему времени и нашему народу, такой ясной и понятной, чтобы мы в ней могли освоиться, чувствовать себя находящимися на родной почве, а не быть принужденными остановиться перед нею, как перед неким чуждым и непостижимым миром.

(γ) Эти соображения и иллюстрации уже подвели нас ближе к решению вопроса о том, каковы должны быть подлинная художественная объективность и характер заимствования сюжетов из прошлых времен.

(αα) Мы можем первым делом начать с того, что обратим внимание на ту черту, которая обща подлинным национальным поэтическим произведениям во все времена и у всех народов: во всех этих произведениях их внешняя историческая сторона уже сама по себе, без помощи какой бы то ни было учености, принадлежала нации, и в ней не оставалось ничего чуждого для народа, к которому она адресовалась. Так обстоит дело с индусскими эпопеями, гомеровскими поэмами и греческой драматической поэзией. Софокл не заставлял говорить Филоктета, Антигону, Аякса, Ореста. Эдипа и своих хорегов и хорег так, как они говорили бы в свою эпоху. И точно так же поступают испанцы в своих романах о Сиде. Тассо в своем «Освобожденном Иерусалиме» воспел общее дело католического христианства. Камоэнс, португальский

поэт, изображает открытие морского пути в восточную Индию через мыс Доброй надежды, воспекает бесконечно важные подвиги морских героев, и эти воспеваемые им подвиги были подвигами его народа. Шекспир драматизировал трагическую историю своего народа, и даже Вольтер написал свою «Генриаду». И мы, немцы, также отказались, наконец, от стремления перерабатывать в национальные эпические поэмы такие события и характеры отдаленных времен, которые перестали иметь для нас какой-либо национальный интерес. «Ноахида» Бодмера и «Мессиада» Клопштока уже вышли из моды, да и вообще мы теперь больше уже не придерживаемся мнения, что честь каждого народа требует, чтобы у него был свой Гомер и кроме того еще и свой Пиндар, свой Софокл. Библейские рассказы, воспеты Бодмером и Клопштоком, правда, ближе нашему представлению, благодаря тому что мы хорошо знакомы с ветхим и новым заветом, но исторический материал, связанный с нашими религиозными обрядами, все же всегда остается для нас чуждым делом учености, и, собственно говоря, нам принадлежит как нечто знакомое только прозаическая нить событий и характеров, которая благодаря обработке лишь облекается в новые фразы, так что мы в этом отношении получаем лишь ощущения чего-то искусственного.

(ββ) Но искусство не может ограничиваться исключительно только родными сюжетами; и, действительно, чем больше различные народы приходили в соприкосновение друг с другом, тем все в большей и большей мере искусство черпало предметы своего изображения из истории всех народов и веков. Но при этом мы не должны рассматривать как признак большой гениальности поэта тот факт, что он целиком вживается в чужие эпохи, а, наоборот, мы должны требовать, чтобы внешняя историческая сторона отодвигалась поэтом на задний план, чтобы она сделалась незначительным, второстепенным аксессуаром для человеческого, всеобщего. Так, например, уже в средние века заимствовали сюжеты из античных времен; средневековые поэты, однако, вкладывали в эти сюжеты содержание своего собственного времени, хотя нужно сказать, что они, в свою очередь, перегибали палку в другую сторону и ничего не оставляли от древности кроме одного лишь имени Александра Македонского. Энея или императора Октавиана.

Делом наипервейшей важности в таких произведениях искусства является и остается непосредственная понятность; и, действительно, все народы проявляли себя в тех произведениях, которые они ставили очень высоко именно как произведения искусства, потому что они хотели видеть в них свое живое воплощение и чувствовать в них родную атмосферу.

В этом духе самостоятельности выявления своей собственной народности Кальдерон написал «Зенобию» и «Семирамиду», а Шекспир умел запечатлеть английский национальный характер на самых разнообразных сюжетах, хотя он в основных существенных чертах, вместе с тем, умел куда глубже испанских драматургов сохранять также и исторический характер чужих народов, например, римлян. Даже греческие трагики не упускали из виду насущные интересы своей эпохи и города, которому они принадлежали. «Эдип в Колоне» не только имел близкое отношение к Афинам по месту действия, но и потому, что своей смертью в этом месте он становится защитником Афин. В других отношениях «Евмениды» Эсхила имели для патриотических афинян живое значение благодаря решению ареопага. Напротив, греческая мифология, как бы часто и многообразно ни пользовались ею начиная с эпохи Возрождения искусств и наук, все же никогда не могла вполне акклиматизироваться у новейших народов, и несмотря на полученное широкое распространение она оставалась более или менее холодной даже в изобразительных искусствах, а тем более в поэзии. Никому, например, не придет теперь в голову написать гимн Венере, Юпитеру или Палладе. Скульптура, правда, все еще не может обойтись без греческих богов, но потому-то она большей частью и доступна и понятна только знатокам, ученым и очень узкому кругу образованнейших людей. Гёте также потратил немало труда на то, чтобы внушить живописцам любовь к картинам Филострата, и убеждал их подражать этим картинам; он, однако, мало в этом успел. Такого рода античные предметы, взятые в их подлинной античной действительности, всегда остаются чем-то чуждым как для современной публики, так и для современных живописцев. Напротив, самому Гёте еще в позднейшие годы его свободного внутреннего развития удалось своим «Западно-восточным диваном» в гораздо более глубоком духе ввести Восток в нашу современную поэзию и усвоить его современным воззрением. Усваивая его, он сам хорошо сознавал, что он западный человек и немец, и поэтому, сохраняя основной восточный тон в изображении восточного характера, восточных ситуаций и обстоятельств, он, вместе с тем, полностью удовлетворяет наше современное сознание и запросы своей собственной индивидуальности. Если художник будет поступать так, как поступал Гёте, то он может несомненно разрешить себе заимствовать свой материал из отдаленных краев, прошлых времён и чужих народов, равно как и в целом оставлять нетронутой историческую форму мифологии, нравов и учреждений, но, вместе с тем, он должен пользоваться этими формами лишь как рамкой для своих картин, внутреннее же содержание он

должен, напротив, приспособлять к существенному, более глубокому сознанию своей эпохи, и приспособление должно быть такого рода, как то, наиболее достойным образчиком которого до сих пор все еще остается «Ифигения» Гёте.

Это преобразование происходит совершенно неодинаково в различных отдельных видах искусства. Лирика, например, — скажем, в любовных стихотворениях — меньше всего нуждается во внешнем, исторически точно изображенном окружении, так как для нее главным является чувство, душевное переживание, взятое само по себе. О самой Лауре, например, что касается внешних обстоятельств ее жизни, мы получаем очень мало сведений из сонетов Петрарки, получаем, можно сказать, почти одно лишь имя, которое могло бы быть и другим. О местности и т. д. в них сообщаются лишь самые общие черты, например, о воклюзском источнике и тому подобных вещах. Напротив, эпическая поэзия требует вообще наиболее подробного изображения внешних вещей, и мы легче всего миримся в ней с очень подробным изображением также и внешних исторических обстоятельств, если только оно оказывается ясным и понятным. Но наиболее опасным подводным камнем оказываются эти внешние обстоятельства для драматического искусства, в особенности при постановке пьес на сцене, где все говорится нам непосредственно или живо выступает перед нашим чувственным созерцанием, так что мы желаем, чтобы мы непосредственно чувствовали близкими и знакомыми нам также и эти внешние условия и обстоятельства. Здесь поэтому изображение внешней исторической действительности должно более всего играть подчиненную роль и оставаться только рамкой. Здесь должно сохраняться как бы такого рода взаимоотношение, какое мы встречаем в любовных стихотворениях, в которых поэт дает возлюбленной имя, чуждое имени нашей собственной возлюбленной, и все же мы можем вполне симпатизировать высказанным в стихотворении чувствам и способу их выражения. Здесь не имеет никакого значения то обстоятельство, что ученые чувствуют отсутствие правильного изображения свойственных эпохе нравов, ступени культуры, чувств. В шекспировских исторических пьесах, например, имеется многое, что остается нам чуждым и мало может нас интересовать. При чтении они, правда, удовлетворяют нас, но на театральных подмостках они оставляют нас неудовлетворенными. Критики и знатоки, правда, того мнения, что такого рода драгоценные куски подлинной истории должны находить себе место на сцене, чтобы удовлетворить их вкус, и ругают дурной, испорченный вкус публики, когда она при постановке на сцене таких вещей показывает, что ей скучно.

Но художественное произведение и непосредственное наслаждение им существуют не для знатоков и ученых, а для публики, и критики не должны так пренебрежительно относиться к последней, ибо ведь и они также принадлежат к этой же публике, и вряд ли сами они серьезно интересуются точной передачей исторических подробностей. Исходя из такого взгляда, англичане, например, дают теперь из шекспировских пьес лишь те сцены, которые превосходны и понятны сами по себе, безотносительно к изображенным в них историческим событиям, потому что англичане не такие педанты, как наши эстетики, настаивающие на том, чтобы народу непременно показывали все те ставшие нам чуждыми внешние обстоятельства, которыми он больше уже не может интересоваться. Поэтому, когда ставятся на сцене иностранные драматические произведения, каждый народ имеет право требовать известной переработки. Даже самые превосходные произведения *нуждаются* в этом отношении в переработке. Можно было бы, правда, возразить на это утверждением, что подлинно превосходное должно оставаться превосходным для всех времен. Однако на это следует ответить, что художественное произведение имеет в себе также и временную, смертную сторону, и именно в этой-то его стороне и следует производить изменения. Ибо прекрасное выступает для других, и те, перед которыми его заставляют выступать, должны чувствовать себя как дома в этой внешней стороне явленного прекрасного.

В этом способе усвоения художественным произведением внешних исторических событий находит свое основание и извинение все то, что называют в области искусства *анахронизмом* и что обыкновенно ставится художникам в большую вину. Такие анахронизмы встречаются прежде всего по отношению к чисто внешним обстоятельствам. Если, например, Фальстаф говорит о пистолетах, то это безразличный анахронизм. Уже хуже становится дело, когда Орфей стоит со скрипкой в руках, так как здесь слишком резко выступает противоречие между мифическими временами и таким современным музыкальным инструментом, относительно которого каждый знает, что он еще не был изобретен в такую раннюю эпоху. Поэтому в театрах, например, относятся теперь к таким вещам удивительно осторожно, и дирекции придают большое значение исторической верности костюмов и обстановки; так, например, пропешия в «Орлеанской девице» стоила много труда также и с этой стороны. Эти усилия являются в большинстве случаев напрасно пропавшим трудом, так как они в конце концов имеют своей целью достижение лишь того, что представляет собою нечто, имеющее только относительное значение или даже совершенно безраз-

личное. Более важный вид анахронизмов состоит не в несоответствии одежд и тому подобных внешних отступлений от исторической верности, а в том, что персонажи художественного произведения говорят так, выражают такие чувства и показывают знакомство с такими представлениями, так рассуждают и поступают, как этого они не могли делать, потому что это противоречит характеру их эпохи и ступени культуры, на которой они стояли, их религии и мировоззрению. К такого рода анахронизмам обыкновенно применяют категорию естественности и говорят, что выходит неестественно, если изображаемые характеры говорят и поступают не так, как они говорили и поступали бы в ту эпоху, в которой они жили. Но требование такой естественности, если односторонне настаивать на нем, приводит сразу к неправильным выводам, потому что если художник рисует человеческую душу с ее аффектами и субстанциальными в себе страстями, то он при всем сохранении им индивидуальности не должен, однако, рисовать эти душевные переживания такими, какими они встречаются в повседневной жизни, так как он должен раскрывать перед нами всякий пафос лишь в совершенно соответственном ему явлении. Только потому он и художник, что он знает истинное и ставит его перед нашим воображением и чувством в его истинной форме. В выражении, даваемом художником изображаемым им душевным переживаниям, он должен принимать во внимание культуру своей эпохи, язык и т. д. В эпоху троянской войны способ выражения своих мыслей и чувств и весь образ жизни так же мало находился на той высокой ступени развития, на которой мы его находим в «Илиаде», как масса народа и выдающиеся представители греческих царских фамилий не обладали таким развитым способом выражения и культурными воззрениями, которыми мы восхищаемся в трагедиях Эсхила или в завершенных по своей красоте трагедиях Софокла. Такое нарушение так называемой естественности является для искусства *необходимым анахронизмом*. Внутренняя субстанция изображаемого остается той же самой, но развитая культура изображения и развертывания этого субстанциального делает необходимым преобразование в выражении и образе его. Совершенно иное дело, когда воззрения и представления *позднейшей* фазы развития религиозного и нравственного сознания переносятся в эпоху или приписываются народу, все миросозерцание которого *противоречит* таким новым представлениям. Так, например, христианская религия породила такие категории нравственности, которые были совершенно чужды грекам. Внутренняя рефлексия, например, совести, при решении вопроса о том, что есть добро и зло, угрызение совести и раскаяние со-

ставляют уже явления нового времени с его развитым моральным сознанием; героическому характеру совершенно незнакома непоследовательность раскаяния; что он сделал, то сделал. Орест не чувствует раскаяния в убийстве своей матери; его, правда, преследуют фурии его деяния; однако емениды вместе с тем изображаются как всеобщие силы, а не как внутренние угрызения его лишь субъективной совести. Поэт должен знать это субстанциальное ядро эпохи и народа, и лишь в том случае, если он введет нечто несогласующееся и противоречивое в этот наивнутреннейший центр, он совершит анахронизм высшего порядка. С этой стороны, мы, следовательно, должны ставить художнику требование, чтобы он вжился в дух прошлых времен и чужих народов. ибо это субстанциальное в эпохе и народе, если оно только подлинно, остается ясным для всех времен; стремление же со всей точностью и подробностью отображать чисто внешнее явление в ржавчине древности представляет собою лишь ребяческую эрудицию, преследующую цель, которая и сама является лишь чисто внешней. Мы, правда, должны и с указанной стороны требовать, чтобы это внешнее изображалось художником в общем верно; мы, однако, не должны отнимать права у такого изображения быть чем-то средним между вымыслом и правдой.

(11) Эти размышления дали нам возможность понять, каков истинный способ усвоения художником того внешнего в изображаемой им эпохе, которое является чуждым нашему времени; они дали нам возможность установить, в чем состоит *истинная объективность* художественного произведения. Художественное произведение должно раскрывать перед нами высшие интересы духа и воли, в самом себе человеческое и могущественное, истинные глубины души и, главное, к чему должен стремиться художник при изображении внешних явлений, — это то, чтобы сквозь все эти последние проглядывало это высшее содержание, чтобы основной тон этого содержания звучал во всем том, что не имеет такого жизненного значения. Истинная объективность, следовательно, открывает нам *пафос*, субстанциальное содержание некоторой ситуации и богатую, мощную индивидуальность, в которой живы и находят свое выражение и реализацию субстанциальные моменты духа. Мы должны поэтому вообще лишь требовать, чтобы художник дал собственные, сами по себе понятные очертания и определенную действительность этого субстанциального содержания. Если художник нашел такое содержание и раскрыл его согласно принципу идеала, то созданное им художественное произведение будет само по себе объективным, будут ли или не будут внешние подробности исторически верными. Произведение искусства

в таком случае говорит нашей истинной субъективности и станет нашим достоянием. Ибо пусть материал по своей ближайшей форме взят из давно исчезнувших времен, пребывающей основой такого произведения все же является человеечно-духовное, которое вообще есть подлинное пребывающее и могущественное, и не может не произвести впечатления, так как эта объективность составляет также существенное содержание и исполнение нашей собственной внутренней жизни. Чисто внешние исторические частности представляют собою, напротив, преходящую сторону, и с этой стороной мы должны стремиться как-нибудь поладить при изображении отдаленных от нас эпох и уметь смотреть сквозь пальцы на неточности такого рода даже в художественных произведениях нашего времени. Так, например, псалмы Давида с их блестящим прославлением всемогущества господина в его благодати и гневе, равно как и глубокая скорбь пророков еще и теперь соответствуют нашему настроению и живы для нас, несмотря на то, что в них говорится о Вавилоне и Сионе, и даже такая мораль, какую поет Заратро в «Волшебной флейте», дойдет до сердца всех нас, не исключая и египтян, благодаря внутреннему ядру и духу мелодий этой оперы.

Перед лицом такой объективности художественного произведения субъект должен поэтому также отказаться от ложного требования, чтобы художник поставил перед ним его самого с его чисто субъективными особенностями и специфическими чертами. Когда «Вильгельм Телль» был в первый раз поставлен на сцене в Веймаре, никто из швейцарцев не был доволен этой драмой. Сходно с этим некоторые ищут и не находят своих собственных чувств в прекраснейших песнях любви и объявляют поэтому даваемые в них изображения любви ложными; они рассуждают подобно другим, тем, которые, наоборот, зная любовь только из романов, не считают себя в действительной жизни влюбленными раньше, чем они не найдут в себе и вокруг себя совершенно те же чувства и положения.

С. ХУДОЖНИК

Мы в этой первой части сначала установили, в чем состоит всеобщая *идея* прекрасного, мы затем рассмотрели дефективное существование этой идеи в *природе* и, в-третьих, достигли понимания *идеала* как адекватной действительности прекрасного. Сам же идеал мы, в свою очередь, рассмотрели, во-первых, согласно его *всеобщему* понятию, которое нас привело, во-вторых, к *определенному* способу изображения этого идеала. Но так как художественное произведение порождается духом, то оно нуждается в производящей субъективной дея-

тельности, из которой оно истекает и как продукт которой оно существует для других, для созерцания и эмоции публики. Этой субъективной производящей деятельностью является фантазия художника. Мы поэтому должны теперь, наконец, рассмотреть в качестве *третьего* аспекта идеала, каким образом художественное произведение входит в состав внутренней жизни, должны рассмотреть художественное произведение не как уже порожденное и получившее самостоятельное существование, а как пока что еще формирующееся в *творческой субъективности*, в гении и таланте художника. Однако мы, собственно говоря, должны указать на этот аспект для того, чтобы сказать, что он должен быть исключен из круга предметов философского рассмотрения или что она, во всяком случае, дает нам повод установить лишь немногие общие положения. Несмотря на это часто ставится вопрос, откуда берет художник эту свою способность замыслить и выполнить художественное произведение, каким образом он его делает. Задающие этот вопрос хотели бы иметь как бы некоторый рецепт, некоторое правило, которое научило бы, как изготовлять такое произведение, в какие условия и состояния следует себя поставить, чтобы создавать нечто подобное. Так, например, кардинал фон Эсте, прочитав «Неистового Роланда», спрашивает у Ариосто: «Откуда вы взяли, маэстро Лодовико, все эти дьявольские истории?» Рафаэль в известном письме ответил на подобный вопрос, что он стремится воплотить некоторую идею.

Наиболее доступные аспекты художественной деятельности мы можем рассмотреть с трех точек зрения, а именно: мы, *во-первых*, можем установить понятие художественного *гения* и *вдохновения*;

мы, *во-вторых*, будем говорить об *объективности* этой творческой деятельности;

мы, *в-третьих*, постараемся узнать, каков характер подлинной *оригинальности*.

1. Фантазия, гений и вдохновение

При рассмотрении первого вопроса приходится сразу же точно определить, что такое художественный гений, ибо слово «гений» представляет собою совершенно общее обозначение, употребляемое не только по отношению к художникам, но также и по отношению к великим полководцам и королям, равно как и по отношению к героям науки. Мы можем также и здесь различить более определенно три аспекта.

(а) Фантазия

Что касается, *во-первых*, *общей* способности к художественному творчеству, уж если говорить о способности, то

выдающейся художественной способностью следует считать *фантазию*. Но при этом следует остерегаться от смешения ее с чисто пассивной *силой воображения*. Фантазия является творческой.

(а) Эта творческая деятельность предполагает, как свое условие, прежде всего дар и склонность к *схватыванию действительности* и ее форм, благодаря которым обладающий ими человек, внимательно вслушиваясь и всматриваясь, запечатлевает в своем духе многообразнейшие образы *сущего*, а также и цепкую *память*, сохраняющую в себе пестрый мир этих многообразных форм. Художник поэтому с этой стороны не вынужден опираться на плоды своей собственной фантазии, на им самим созданные домыслы, а, наоборот, должен отвернуться от плоского, так называемого идеального, и вступить в область действительности. Идеалистический приступ в искусстве и поэзии всегда очень подозрителен, ибо художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактных общностей, так как в искусстве, в отличие от философии, не мысль, а действительное внешнее оформление составляет стихию творчества, Художник должен поэтому находиться в этой стихии и освоиться с нею. Он должен раньше, чем приступить к своему делу, многое видеть, многое слышать и многое сохранить в своей памяти; и нужно сказать, что все вообще великие люди почти всегда отличались сильной памятью. Ибо то, что человека интересует, он сохраняет в своей памяти, а глубокий ум простирает свои интересы на бесчисленные предметы. Гёте, например, начал таким образом и в продолжение всей своей жизни все больше и больше расширял круг своих наблюдений (*Anschaungen*). Наличие этого дара и интереса к определенному схватыванию явлений действительности в их реальном облике, равно как и наличие памяти, сохраняющей в себе виденные явления, представляет собою, таким образом, то ближайшее требование, которому должен удовлетворять художник. С точным знанием внешнего мира он должен соединять такое же близкое знание и понимание *внутренней жизни* человека, душевных страстей и всех целей, к осуществлению которых стремится человеческое сердце, а к этому двойному знанию должно еще присоединиться знакомство с характером выражения *внутренней жизни* духа в *реальном* мире; художник должен знать, каким образом она просвечивает через внешнюю поверхность последнего.

(β) Но, *во-вторых*, фантазия не останавливается на этом голом восприятии внешней и внутренней действительности, ибо идеальное художественное произведение требует не только проявления внутренней жизни духа в реальности внешних форм, а оно требует еще более определенно, чтобы до-

стигла внешнего проявления сама по себе сущая истина, разумность действительного. Эта *разумность* того определенного предмета, который он предпринял изобразить, должна не только наличествовать в сознании художника и двигать его творчеством, но и быть само по себе существенным и истинным, и художник должен продумать это существенное и истинное во всем его объеме и всей его глубине. Ибо без помощи размышления человек не может осознать того, что живет в нем; вот почему мы замечаем в каждом великом художественном произведении, что свой материал художник долго и глубоко продумывал со всех сторон. Одна лишь беззаботная, легко окрыленная фантазия никогда не создает подлинно ценного произведения искусства. Этим мы, однако, не хотим сказать, что истинное во всех вещах, составляющее всеобщую основу как в религии, так и в философии и искусстве, должно быть постигнуто художником в форме *философских* мыслей. Философия ему не необходима, и если он мыслит философски, то он в отношении этой формы своего знания делает дело, как раз противоположное делу искусства. Ибо задача фантазии состоит лишь в том, чтобы осознать эту внутреннюю разумность не в форме всеобщих положений и представлений, а в конкретном облике и индивидуализированной действительности. То, что в нем живет и бродит, художник должен поэтому изображать в тех формах и явлениях, образ и облик которых он принял в себя, умея настолько овладеть и распоряжаться ими для своей цели, что они также и со своей стороны становятся способными принять в себя и полностью выразить истинное в самом себе. При этом процессе слияния им разумного содержания и реального облика художник должен призвать себе на помощь, с одной стороны, бдительную рассудительность, с другой стороны, глубокое душевное переживание, глубокое чувство. Нелепо поэтому думать, что такие поэмы, как гомеровские, созданы поэтом во сне. Без обдуманности, сортирования, различения художник не в состоянии овладеть материалом, который он должен оформлять, и глупо полагать, что подлинный художник не знает, что он делает. В такой же мере художнику необходима концентрированность душевных переживаний.

(γ) Благодаря именно такой концентрированности чувств, проникающих и одушевляющих собою все произведение, материал художественного произведения и его оформление являются выражением подлиннейшего его «я», наивнутреннейшим его достоянием как *субъекта*. Ибо всякое содержание, вследствие того, что его делают образно наглядным, отчуждается, становится внешним, и лишь чувство удерживает его в субъективном единстве с внутренней самостью.

С этой стороны художник должен не только много видеть вокруг себя на свете и быть знакомым с его внешними и внутренними явлениями, но многое и великое должно пройти через его собственный ум, через его собственную грудь, должно глубоко проникать и волновать его собственное сердце, он должен многое испытать и переживать, прежде чем он будет в состоянии воплотить в конкретных образах подлинные глубины жизни. Именно поэтому хотя гений и вспыхивает в юности, как это было, например, у Гёте и Шиллера, однако лишь зрелый возраст и старость способны давать завершённые, подлинно зрелые художественные произведения.

(b) Талант и гений

Эта-то творческая деятельность фантазии, посредством которой художник внутри самого себя как свое наисобственнейшее творение вырабатывает реальный лик из того, что само по себе разумно,—эта деятельность и называется гением, талантом и т. д.

(а) Можно поэтому сказать, что мы только что рассмотрели, какие черты характеризуют гений. Гений есть *всеобщая* способность к созданию подлинных художественных произведений, равно как и энергия, благодаря которой он развивает и упражняет эту способность. Но эти способность и энергия суть, вместе с тем, лишь *субъективные* черты, ибо духовно творить может лишь самосознательный субъект, ставящий себе целью создание такого творения. Однако когда хотят указать более точно, что такое *гений* и *талант*, то между ними проводят определенное различие. И они, в самом деле, не непосредственно тождественны, хотя они необходимо должны соединиться вместе в одном и том же лице, для того чтобы получилось совершенное художественное произведение. А именно, искусство, поскольку оно должно вообще индивидуализироваться и давать реальное воплощение творения, предносящегося умственному взору художника, требует для различных *особых* видов этого осуществления также и различных *особых* способностей. Такого рода особую способность можно назвать талантом; так, например, говорят, что один обладает талантом к игре на скрипке, другой — к пению и т. д. Но один лишь талант может достигнуть больших успехов только в некоторой совершенно изолированной области искусства, и, в свою очередь, требует, однако, для своего полного завершения в самом себе той общей способности к искусству, того одушевления, которое составляет отличительную черту единственно лишь гения. Талант без гения поэтому не очень высоко поднимается над уровнем голой виртуозности.

(β) Обыкновенно утверждают, что талант и гений *врождены* обладающему ими человеку. И в этом утверждении имеется известная доля истины, хотя в другом отношении оно столь же и ложно. Ибо человек как человек рожден также, например, и для религии, для мышления, для науки, т. е. он в качестве *человека* обладает способностью получить сознание бога или достигнуть мыслительного познания. Он нуждается для этого только в том, чтобы вообще родиться, а затем в воспитании, образованности и настойчивости. По отношению к искусству дело обстоит иначе; оно требует *специфических* задатков и склонностей, в которых существенным моментом является также и специфическое природное дарование. Подобно тому как красота есть сама идея, реализованная в чувственном и действительном, а художественное произведение сообщает духовному непосредственное существование для глаз и ушей, так и художник также должен воплощать свое содержание не в исключительно духовной форме мысли, а держаться в пределах созерцания и чувства, и, говоря более точно, должен оформлять содержание, не упуская из вида некоторого данного чувственного материала и пребывая в его стихии. В этом художественном творчестве, равно как и в искусстве вообще, имеется аспект непосредственности и естественности, и этого-то именно аспекта субъект не может порождать в самом себе, а должен его преднаходить в себе как непосредственно данное. Лишь в этом смысле можно сказать, что гений и талант должны быть врождены обладающему ими человеку.

Сходным образом различные виды искусства более или менее национальны и находятся в связи с природной стороной народного дарования. Итальянцы, например, обладают музыкальностью и способностью к пению почти от рождения; напротив, у северных народов музыка и опера так же мало вполне привились, как апельсинное дерево, несмотря на то, что были большие и очень успешные усилия культивировать их. Грекам было свойственно выдающееся дарование в области эпоса и, главное, в области скульптуры; римляне же, напротив, не обладали подлинно самостоятельным искусством, а должны были перенести его на свою почву из Греции. Самым распространенным искусством является поэтому поэзия, так как в ней чувственный материал и его формирование предъявляют наименьшие требования. В области же поэзии народная песня опять-таки более всего национальна, связана с прирожденными сторонами народа; вот почему народная песня действительно и принадлежит тем временам, когда духовная культура еще не достигла большого развития, и она более всех других видов поэзии сохраняет характер естественной наивности. Гёте создал художественные произ-

ведения во всех формах и видах поэзии, но самыми интимными и ненамеренными яляются его первые песни. Для их создания требовался минимум художественной культуры. Еще и в наше время новогреки представляют собою народ, сочиняющий песни и поющий. Совершенный вчера или сегодня храбрый поступок, чья-нибудь смерть, особые обстоятельства этой смерти, похороны, всякое приключение, отдельный случай притеснения со стороны турок,—словом, все и вся тотчас же делается у них предметом песни, и имеется много примеров того, что часто в тот же день, в который произошло сражение, уже поют песни, прославляющие одержанную новую победу. Фориель издал сборник новогреческих песен, записанных им отчасти из уст женщин, кормилиц и нянек, которые не могли достаточно надивиться, что он восхищается их песнями. Вот каким образом искусство и определенный характер его созданий находятся в связи с определенным национальным типом. Так, например, импровизаторы встречаются преимущественно в Италии, и притом итальянские импровизаторы удивительно талантливы. Еще и теперь живет итальянец, импровизирующий пятиактные драмы, и прибавим, что в этой импровизации нет ничего заученного, а все создается благодаря знанию человеческих страстей и ситуаций и глубокой его вдохновенности в данный момент. Когда один бедный импровизатор, после того как он в продолжение очень долгого времени декламировал свои импровизации, стал, наконец, обходить публику, чтобы собирать деньги в свою поношенную шляпу, он еще так горел, что не мог перестать декламировать; он продолжал жестикулировать руками и качаться из стороны в сторону, пока, наконец, не рассыпал все выпрошенные им деньги.

(γ) Так как гений отличается, между прочим, природным дарованием, то *третьей* характерной чертой гения является легкость, с которой ему дается внутреннее творчество и внешняя техническая сноровка в области определенных искусств. Много говорят, например, о цепях, налагаемых на поэта необходимостью соблюдать размер и рифму, или о многообразных затруднениях, которые рисунок, знание красок, игра света и тени и т. п. ставят на пути замысла живописца и выполнения его. По поводу этих утверждений мы должны сказать следующее: нет сомнения, что все искусства требуют для овладения ими тщательного изучения, долгого и настойчивого труда, виртуозности, достигаемой многообразными упражнениями; однако чем больше и богаче талант и гений, тем меньше он знает о тяжком труде при приобретении необходимых для творчества сноровок и навыков. Ибо подлинный художник чувствует *естественное* влечение и непо-

средственную потребность тотчас же оформлять все, что он чувствует и представляет себе. Это определенное оформление есть *его* способ чувствовать и созерцать, которое он без затраты труда находит в себе как свой вполне ему соответствующий орган. Композитор, например, может лишь в мелодиях высказать глубочайшие свои переживания и думы, и то, что он чувствует, у него непосредственно превращается в мелодию, подобно тому как у живописца оно превращается в фигуру и краски, а у поэта — в поэзию представления, облекающую свои создания в благозвучные слова. И этим даром оформления художник обладает не только как теоретическим представлением, силой воображения и чувством, а также и непосредственно как практическим чувством, т. е. даром действительного исполнения. И то и другое соединяется вместе в подлинном художнике. То, что живет в его фантазии, у него как бы переходит в пальцы, подобно тому как у нас непроизвольно переходит на язык то, что мы думаем, или как наши самые внутренние мысли, представления и чувства непосредственно проявляются в нас самих в виде жестов и выражения лица. Подлинный гений во все времена легко справлялся с внешними сторонами технического исполнения и в такой степени овладевал даже самым скудным и самым неподатливым на внешний взгляд материалом, что заставлял его принять в себя и воплотить внутренние образы фантазии. Таким образом, художник, правда, должен довести до полной виртуозности ту способность, которая в нем скрыта, однако возможность непосредственного выполнения должна существовать в нем так же, как природный дар; в противном случае вся приобретенная им путем упражнения виртуозность никогда не приведет к живому в себе произведению искусства. Обе стороны художественного дарования, внутреннее творчество и его реализация, согласно понятию искусства, идут рука об руку.

(с) Вдохновение

Деятельность фантазии и техническое выполнение замысла, рассматриваемые сами по себе как состояние художника, представляют собою, *в-третьих*, то, что обычно называют *вдохновением*.

(а) Что касается последнего, то прежде всего появляется вопрос о способе его *возникновения*; относительно этого распространены самые разнообразные взгляды.

(αα) Так как гений находится вообще в теснейшей связи как с духовным, так и с природным, то некоторые думали, что состояние вдохновения может быть достигнуто, главным образом, посредством *чувственного* возбуждения. Но одна лишь горячая кровь еще не есть вдохновение, шампанское

не создает поэтического произведения. Мармонтель, например, рассказывает, что он во время пребывания в Шампани сидел в погребе, в котором перед ним красовалось около шести тысяч бутылок вина и, однако, в него не втекло ничего поэтического. И точно так же самый большой гений может часто утром и вечером во время свежего дуновения ветра ложиться на зеленую травку и смотреть в небо, и все же его не коснется тихое дыхание вдохновения.

(ββ) И, наоборот, вдохновения нельзя также вызвать посредством чисто *духовного намерения* творить. Кто только решает быть вдохновенным, чтобы написать стихотворение, или нарисовать картину, или выдумать мелодию, ненося уже заранее в себе содержания, которое его живо возбуждает, а теперь только начинает бросаться туда и сюда в поисках какого-нибудь содержания, тот, каким бы талантом он ни обладал, все же не будет в состоянии задумать прекрасный замысел или создать совершенное произведение искусства, беря своим исходным пунктом одно только это намерение. Ни исключительно чувственное возбуждение, ни также голая воля и решение не доставляют подлинного вдохновения, и применение таких средств лишь доказывает, что чувство и фантазия еще не зародили в себе истинного интереса. Если же, напротив, художественное устремление носит надлежащий характер, то в таком случае этот интерес уже наперед направлен на определенный предмет и содержание, наперед уже фиксировал его.

(γγ) Истинное вдохновение поэтому загорается перед лицом какого-нибудь определенного содержания, которым фантазия завладевает, чтобы дать ему художественное выражение, и вдохновение есть само это состояние деятельного формирования внутреннего, субъективного развертывания замысла в уме, равно как и объективного выполнения художественного произведения. Ибо и для той и для другой деятельности необходимо вдохновение. Тут можно снова поставить вопрос, каким образом художник должен получить такой вдохновляющий его материал. И относительно этого существует несколько различных взглядов. Как часто нам приходится слышать требование, чтобы художник черпал свой материал лишь из самого себя. И нет сомнения, что это может встречаться; это бывает, например, в тех случаях, когда поэт «поет, как птица, обитающая в ветвях». В таких случаях его радостное настроение есть побуждение к творчеству, и это же внутреннее настроение может само быть и материалом и содержанием, заставляя поэта художественно насладиться своей собственной радостью. В таких случаях оказывается также, что «песня, вырывающаяся из груди, служит богатой наградой». Но, с другой стороны, часто

величайшие произведения искусства были созданы по совершенно внешнему побуждению. Оды Пиндара, например, возникали часто благодаря данному ему поручению, и точно так же живописцам и архитекторам часто задавались цель и предмет их созданий, и они все же были в состоянии вдохновиться этими внешними заданиями. Больше того. Нам очень часто приходится слышать сетования художников на то, что им нехватает тем, которые они могли бы обработать. Такое внешнее задание и стимул, который оно дает творчеству, представляют собою здесь момент природности и непосредственности, который входит в понятие таланта и поэтому должен также проявляться в отношении того, что дает начало вдохновению. С этой стороны позиция художника такова: он именно как *природный* талант вступает в отношение с *преднайденым* данным материалом, так что внешний повод, или внешнее событие, или, как это мы видим, например, у Шекспира, сказания, старинные баллады, новеллы, хроники, служат импульсом к творчеству, вызывая в нем настойчивую потребность оформить этот материал и вообще проявить себя *на нем*. Итак, повод к творчеству может явиться совершенно извне, и единственное важное требование, которое мы должны выставить, состоит лишь в том, что художник должен серьезно заинтересоваться этим материалом и чтобы предмет стал в его душе живым. Тогда вдохновение гения придет само собой. И подлинно живой художник именно благодаря этой своей живости находит тысячи стимулов к деятельности и вдохновению, стимулов, мимо которых другие проходят, не обращая на них внимания.

(β) Если мы зададим дальнейший вопрос, в чем *состоит* художественное вдохновение как таковое, то мы должны сказать, что оно есть не что иное, как то, что находящийся в состоянии вдохновения весь поглощен предметом, всецело уходит в него и не успокаивается, пока он не найдет вполне соответствующую художественную форму и не даст ей последнего чекана, не доведет ее до совершенства.

(γ) Но после того как художник сделал, таким образом, предмет совершенно своим, он должен, наоборот, уметь совершенно забыть свою субъективную особенность, ее случайные черты и, со своей стороны, всецело погрузиться в материал, так что он в качестве субъекта будет представлять собою как бы форму для формирования овладевшего им содержания. Вдохновение, в котором субъект пыжится и важничает, старается проявить себя в качестве субъекта, вместо того чтобы быть органом и живой деятельностью самого предмета, есть дурное вдохновение. Это приводит нас к рассмотрению так называемой объективности художественных творений.

2. Объективность изображения

(а) В обычном смысле слова требование «объективности» понимают таким образом, что в художественном произведении всякое содержание должно принимать форму уже существующей вне этого произведения действительности и выступать перед нами в этой знакомой нам внешней форме. Если бы мы решили удовлетвориться такой объективностью, то мы могли бы назвать объективным поэтом также и Кюцера. У него мы повсюду снова находим знакомую нам пошлую действительность. Но цель искусства состоит как раз в том, чтобы отбросить как содержание повседневной жизни так и способ его проявления в этой жизни, и путем духовной деятельности, источником которой является внутренний мир художника, выделить из этого повседневного содержания лишь то, что в нем само по себе разумно, сообщив затем этому разумному содержанию его истинную внешнюю форму. Ибо хотя и верно, что художественная передача уже существовавшего может отличаться в самой себе чрезвычайной живостью и, как мы это видели выше на некоторых примерах из юношеских произведений Гёте, может быть для нас чрезвычайно привлекательной благодаря проникающей ее задушевности, тем не менее, если ей недостает подлинного содержания, она все же не достигает истинной художественной красоты, которую должно давать искусство. Художник поэтому не должен ставить себе целью чисто внешнюю объективность, которой недостает полной субстанции содержания.

(б) Другой вид объективности не ставит себе целью внешнее как таковое, а художник овладевает своим предметом со всей силой своего внутреннего душевного переживания. Но эта внутренняя эмоциональная жизнь остается столь скрытой и концентрированной, что она не достигает сознательной ясности и не может подлинно развернуться. Не обладая достаточной силой и культурой, чтобы быть способным полностью раскрыть природу содержания, художник ограничивается тем, что его красноречивый пафос, полный предчувствий, намекает посредством внешних явлений, наводит мысль читателя на одушевляющий его пафос, который напоминает об этих внешних явлениях.

В особенности народные песни представляют собою такого рода изображения. Внешне простые, они намеками наводят на мысль, на лежащее в их основании более широкое и глубокое чувство; они, однако, не могут ясно высказать это чувство, так как искусство здесь само еще не достигло той степени культуры, которая позволила бы ему вполне прозрачно проявить свое содержание, и должно довольствоваться тем,

что делает возможным для созвучно чувствующего догадываться о нем посредством внешнего символизма. Сердце остается сжатым в себе, чтобы сделаться понятным другому сердцу, оно отражает себя лишь в совершенно конечных, внешних обстоятельствах и явлениях, которые, правда, достаточно красноречивы, если им придан характер хотя бы и очень слабо звучащего намека на переживаемые чувства. Гёте также дал в этом роде в высшей степени прекрасные стихотворения. «Жалобная песня пастуха», например, является одним из прекраснейших стихотворений этого рода. Душа, разбитая печалью и тоской, немая и замкнутая, дает знать о себе посредством чисто внешних черт, и, однако, концентрированная глубина чувства звучит невысказанно сквозь них. В «Лесном царе» и многих других стихотворениях господствует тот же тон. Этот тон может, однако, опускаться до тупого варварства, не дающего себе осознать сущность предмета и ситуации и цепляющегося лишь за самые конечные, частью грубые, частью безвкусные внешние символы. Так, например, в «Барабанщике», помещенном в сборнике «Des Knaben Wunderhorn», мы читаем: «О виселица, ты высокий дом» или «Прощай, господин капрал», и эти строки еще восхвалялись как необычайно трогательные. Напротив, если Гёте поет:

Der Strauss, den ich gepflücket,
Grüsse Dich viel tausendmal,
Ich habe mich oft gebücket
Und ihn ans Herz gedrückt,
Ach wie viel tausendmal...

(Пусть собранный мною букет цветов приветствует тебя много тысяч раз. Я часто нагибался и прижимал его к сердцу, ах, сколько тысяч раз.)

то здесь на душевное чувство намекается совершенно иным образом, здесь намеки не ставят перед нашим взором ничего тривиального и в самом себе противного. Но чего недостает всему этому роду объективности, не исключая таких стихотворений, как гётевские, — это действительно ясного выражения чувства и страсти, которые в подлинном искусстве не должны оставаться той сокрытой глубиной, которая, вплетаясь во внешние символы, лишь чуть-чуть напоминает о себе, а должны либо сами по себе обнаруживать себя, либо ярко и полностью просвечивать через те внешние символы, в которые они вложены. Шиллер, например, вкладывает всю свою душу в свой пафос, но вкладывает великую душу, вживающуюся в сущность предмета и, вместе с тем, способную самым свободным и блестящим образом выразить свои глубины в полновесных и благозвучных стихах.

(с) В этом отношении мы можем соответственно понятию идеала и здесь также признать, что истинная объективность, рассматриваемая со стороны субъективного высказывания, состоит в том, что ничего из вдохновляющего художника подлинного содержания не должно удерживаться в субъективном внутреннем переживании, а все это содержание должно быть развернуто и притом развернуто таким образом, что будут столь же явственно показаны общая душа и субстанция избранного предмета, сколь будет завершено в себе индивидуальное оформление, и по всему этому характеру изображения данная индивидуальная форма будет проникнута данной душой и субстанцией изображаемого предмета. Ибо величайшим и непревосходнейшим является не несказанное. Если бы это было так, то поэт обладал бы в себе еще большими глубинами, чем те глубины, которые раскрыты в его произведении; в действительности же произведения художника представляют собою то, что в нем есть наилучшего, и то истинное, которое он *представляет собою*; то же, что остается лишь сокрытым внутри него, *в нем нет*.

3. Манера, стиль и оригинальность

Но как бы ни было верно, что мы должны требовать от художника объективности в только что указанном смысле, однако изображение все же является созданием *его* вдохновения. Ибо он как субъект всецело отождествился, слился с предметом и создал художественное воплощение этого предмета, питаясь родниками своей внутренней эмоциональной жизни и *своей* живой фантазии. Это тождество субъективности художника и истинной объективности изображения представляет собой третий главный аспект, который мы должны еще вкратце рассмотреть, поскольку в нем оказывается соединенным то, что мы до сих пор имели перед собою отдельно как гений и объективность. Мы можем обозначить это единство как понятие подлинной *оригинальности*.

Однако, прежде чем мы перейдем к рассмотрению того, что содержится в этом понятии, мы должны еще принять во внимание две точки зрения, односторонность которых нам нужно устранить, если мы желаем, чтобы могла выступить ясно сущность истинной оригинальности. Это — точка зрения субъективной *манеры* и точка зрения *стиля*.

(а) Субъективная манера

Мы должны определенно различать между голой *манерой* и оригинальностью. Ибо манера представляет собою лишь *частные* и вследствие этого *случайные своеобразия* художника, поскольку они не вытекают из характера самого *пред-*

мета и из необходимости дать идеальное его изображение, все же выступают и сказываются в процессе создания художественных произведений.

(α) Следует, далее, указать, что манера в этом смысле не находится ни в какой связи с особенностями всеобщих видов искусства, с тем фактом, что каждый из этих видов искусства сам по себе требует особого способа изображения. Так, например, живописец, пишущий ландшафты, должен иначе представлять предметы, чем живописец, пишущий исторические картины, поэт-эпик — иначе, чем лирик или драматург. Не то манера. Она есть способ восприятия предметов и случайное своеобразие исполнения, свойственные лишь данному отдельному художнику, и эта его особенность может заходить так далеко, что вступит в *прямое противоречие* с истинным понятием идеала. Рассматриваемая с этой стороны манера является самой скверной формой из всех тех, которые может избрать себе художник, ибо в манере он, вместо того чтобы отдаваться искусству, предоставляет руководить собою лишь своей ограниченной субъективности как таковой. Но искусство устраняет вообще голую случайность как содержания, так и внешней формы, и оно ставит поэтому художнику требование, чтобы он истребил в себе случайные частные черты своих субъективных особенностей.

(β) Поэтому же манера, *во-вторых*, и не противопоставляет себя прямо истинному художественному изображению, а сохраняет для себя как поприще своей деятельности, имеющей субъективный и частный характер, лишь *внешние стороны* формы. Больше всего она получает место в живописи и музыке, так как эти искусства предоставляют художнику величайшее многообразие характерных внешних способов замысла и исполнения. Своеобразный способ изображения, свойственный определенному художнику и его преемникам и ученикам, вырождающийся вследствие частого употребления в привычку, составляет здесь манеру, которая может принять одно из двух следующих направлений.

(αα) Во-первых, манера может сказаться в способе художественного восприятия. Тон, например, атмосферы, расположение листьев дерева, распределение света — тени — и вообще весь тон окраски допускает в живописи бесконечное многообразие. Поэтому мы находим у живописцев, в особенности в характере окраски и освещения, величайшие различия и своеобразные способы восприятия. Мы видим у них иногда цветной тон, которого мы вообще не воспринимаем в природе, не потому, что его в ней нет, а потому, что мы не направили на него наше внимание. Но тому или другому художнику он бросился в глаза, он его себе усвоил, и теперь он привык все видеть и передавать с этим характером

окраски и освещения. Как относительно окраски, так может с ним случиться и относительно самих предметов, их группировки, положения, движения. Эту сторону манеры мы чаще всего встречаем преимущественно у нидерландских живописцев: примерами могут служить в картинах ван дер Неера, изображающих ночь, его трактовка лунного света, песчаные холмы ван дер Гойена во многих его ландшафтах, постоянно повторяющийся блеск атласа и других шелковых материй в столь многих картинах прочих мастеров.

(ββ) Манера, во-вторых, сказывается в выполнении в способе наведения кисти, наложения красок, их соединения и т. д.

(γγ) Но так как такой специфический характер художественного восприятия и выполнения превращается благодаря постоянному повторению в привычку и делается у художника второй натурой, то грозит опасность, что она вырождается в бездушное и вследствие этого бессодержательное повторение, в механический прием, в который художник уже больше не вкладывает всего своего чувства и всего своего вдохновения, и эта опасность грозит тем больше, чем более специальный характер носит манера. Когда эта опасность превращается в действительность, тогда искусство падает до уровня простой виртуозности и ремесленной сноровки, и манера, которая сама по себе не является чем-то отрицательным, может превратиться в нечто трезвенное и безжизненное.

(γ) Подлинная манера должна поэтому избегать этой ограниченной особенности и так расширяться в самой себе, чтобы нельзя было такого рода специальным способом трактовки омертветь и превратиться в голую привычку. Для этого художник должен в самой своей манере более *общим* образом держаться природы предмета и уметь усвоить себе этот более общий способ трактовки, как это влечет за собою *понятие* предмета. В этом смысле можно, например, назвать у Гёте манерой то, что он умеет искусно кончать веселым оборотом не только застольные песни, но и другие стихотворения, начинающиеся более серьезно, чтобы снова устранить или смягчить, отодвинуть на задний план то впечатление, которое производит серьезное размышление или трудная ситуация. Гораций в своих письмах также придерживается этой манеры. Это — прием, напоминающий характер разговоров благовоспитанных людей, собравшихся для препровождения времени. Чтобы не слишком углубиться в суть вопроса, о котором идет речь, участники разговора сдерживаются, обрывают рассуждения посредине и искусно переводят даже сами эти глубокие рассуждения на рельсы более легкого и веселого разговора. Это — тоже манера и представляет собою одну из субъективных особенностей художественной трактов-

ки, но это — субъективная особенность, которая, вместе с тем, носит более общий характер; здесь художник, следуя своей субъективной манере, действует так, как это необходимо согласно цели данного вида художественного изображения. От этой высшей ступени манеры мы можем перейти к рассмотрению стиля.

(b) Стил

Le style c'est l'homme même (стил — это сам человек) — гласит известный французский афоризм. Здесь под стилем вообще разумеется своеобразие данного отдельного лица, которое вполне дает себя знать в его способе выражения, характере оборотов его речи и т. д. Господин фон-Румор (Ital. Forschungen, I, p. 87), наоборот, старается объяснить выражение «стил» «как обратившееся в привычку подчинение внутренним требованиям материала, в согласии с которым ваятель действительно лепит свои ваяния, а живописец заставляет выступать перед нами свои картины» и делает в этом отношении в высшей степени важные замечания относительно того способа воплощения, который, например, допускается или запрещается определенным чувственным материалом скульптуры. Однако нет нужды ограничить употребление слова «стил» только обозначением этой стороны *чувственного* элемента, и мы можем распространить этот термин, обозначая им те определения и законы художественного воплощения, которые вытекают из природы того вида искусства, в котором предмет получает художественное воплощение. В этом смысле мы различаем в музыке церковный и оперный стил, различаем в живописи стил исторических картин и стил жанровых произведений. Стилем в таком случае мы будем называть такой способ художественного воплощения, который стил же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам. Отсутствие стили в этом более широком значении слова будет тогда означать либо неспособность усвоить себе такой необходимый в самом себе способ художественного воплощения, либо субъективный произвол, который, вместо того чтобы следовать закономерным требованиям, предпочитает давать волю собственному капризу и заменить стил плохой манерой. Поэтому недопустимо также, как уже правильно заметил господин фон-Румор, переносить стилевые законы одного вида искусства на другие виды искусства, как это, например, сделал Менгс в своем знаменитом музее, находящемся в Вилле Албани, в котором «он задумал и выполнил раскрашенные формы своего Аполлона по принципу, применимо-

му только в скульптуре». Сходным образом мы замечаем по многим картинам Дюрера, что он всецело усвоил себе стиль резьбы на дереве и применял его также и в живописи вообще, и в особенности в отношении рисунка складок одежды.

(с) Оригинальность

Наконец, оригинальность состоит в том, что художник не только соблюдает закон стиля, но также субъективно вдохновлен, благодаря чему он, вместо того чтобы всецело отдаваться манере, избирает сам по себе разумный материал и, руководясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, оформляет его столь же в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, сколь и в соответствии с понятием идеала.

(α) Оригинальность поэтому тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований субъективности художника, и то, что вытекает из требований самого предмета, *таким* образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому. Она поэтому, с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не дает нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета, и мы с одинаковым правом можем утверждать, что первое вытекает из второго, как и наоборот, что своеобразие предмета порождено творческой личностью художника.

(β) Следует поэтому прежде всего не смешивать оригинальности с художественным произволом, со следованием художником случайно пришедшим ему в голову мыслям. Ибо обычно понимают под оригинальностью создание чего-то причудливого, чего-то такого, что характеризует творчество как раз лишь данного художника и не пришло бы на ум никому другому. Но это лишь дурная частная черта. Никто, например, в этом смысле не оригинальнее англичан; у них каждый имеет свою причуду, которой ни один разумный человек не будет подражать, и он называет себя в гордом сознании своей дурости оригинальным.

С этим находится также в связи прославляемая, в особенности в наше время, оригинальность остроумия и юмора. В ней художник исходит из своей собственной субъективности и все снова и снова возвращается к последней, так что настоящий объект изображения трактуется им лишь как внешний повод, для того чтобы дать полный простор остроумам, шуткам, неожиданным прыжкам мысли; порожденным субъективнейшим капризом. Но в таком случае требование предмета и это порождение субъективности расходятся,

и художник оперирует материалом совершенно произвольно, дабы частные черты художника могли выступать как нечто главное. Такой юмор может быть полон остроумия и глубокого чувства — он и в самом деле обыкновенно в высшей степени импонирует, — и все же он в целом дается легче, чем это думают. Ибо постоянно прерывать разумное течение того, о чем трактует художник, произвольно начинать с чего-то другого, произвольно избирать ход продолжения и конец рассказа, бросать ряд острот и чувствительных отступлений, создавая этим карикатуры на сильную фантазию, легче, чем для свидетельства об истинном идеале развернуть и обточить, довести до совершенства некоторое крепкое в себе целое, руководясь требованиями художественной индивидуальности. Современный же юмор любит выставлять на показ противные шутки распущенного таланта и поэтому часто и соскальзывает с действительного юмора на плоскую болтовню. Подлинный юмор всегда встречался редко. Теперь же требуют от нас, чтобы мы признавали остроумными и глубокими самые тусклые тривиальности, если только они обладают внешним видом юмора и претендуют на таковой титул. Шекспир, напротив, действительно обладает большим и глубоким юмором, и, однако, у него также нет недостатка в плоских шутках. И точно так же юмор Жан-Поля часто поражает нас глубиной остроумия и красотой чувства, но столь же часто он нас поражает, наоборот, причудливым соединением предметов, которые не находятся ни в какой связи, причем нет возможности разгадать, в какой связи их комбинирует его юмор. Такого рода комбинации не может иметь готовыми в своей памяти даже величайший юморист, и мы, действительно, часто видим по жан-полевским комбинациям, что они проистекают не из силы гения, а внешним образом связаны между собой. Для того чтобы иметь все новый и новый материал, он заглядывал в различнейшие книги — в ботанические, юридические, философские сочинения, в описания путешествий, — тотчас же отмечал то, что его поражало, приписывал сбоку пришедшие ему в тот момент в голову остроумные мысли и, когда приходило время самому писать, соединял внешним образом самые разнородные вещи, например, бразильские растения и имперский каммер-герихт. Это затем очень восхвалялось как оригинальность или извинялось как юмор, который позволяет все и вся. Но истинная оригинальность как раз исключает такой произвол.

По этому поводу мы можем снова вспомнить об иронии, которая, главным образом, и любит выдавать себя за высшую оригинальность как раз тогда, когда она перестает относиться серьезно к какому бы то ни было содержанию и представляется единственно лишь шуткой ради шутки. С другой

стороны, она в своих изображениях соединяет вместе массу внешних черт, внутренний смысл которых поэт хранит про себя, причем хитрость и великий художественный подвиг состоят, согласно воззрению ее представителей, в том, что они распространяют представление, будто как раз в этом сгребании, собирании с бору да с сосенки всяких внешних черт сокрыта самая что ни на есть поэзия, сокрыто все наилучшее и наилучшее, которое только не скажу именно вследствие своей глубины. Так, например, в то время когда Фридрих фон Шлегель воображал, что он поэт, это невысказанное выдавалось в его стихотворениях за самое лучшее в них; однако эта поэзия поэзии оказалась на поверку как раз самой плоской прозой.

(γ) Истинное художественное произведение должно быть свободно от этой превратной оригинальности, ибо оно доказывает свою подлинную оригинальность лишь тем, что оно представляется *единым* собственным созданием *единого* духа, который ничего не подбирает извне, ничего не стаскивает вместе, а создает строго связанное целое из одного куска, в одном тоне, черпая в самом себе, создает произведение, части которого соединены так, как объединился в самом себе сам предмет. Если же мы, напротив, находим, что сцены и мотивы объединены не сами через себя, а лишь извне, то нет налицо внутренней необходимости их соединения, и они представляются лишь случайно соединенными каким-то третьим, чуждым лицом. Так, например, гётевский «Гец» служил предметом восхищения, в особенности за его великую оригинальность, и, во всяком случае, приходится признать, что Гёте в этом произведении, как мы уже сказали выше, с большой смелостью отрицает и растаптывает ногами все то, что эстетическая теория того времени установила как закон искусства. Однако исполнение в «Геце» не носит характера истинной оригинальности. Ибо мы легко замечаем в этом юношеском произведении, что оно бедно собственным материалом, так что многие черты и целые сцены, вместо того чтобы быть подлинной разработкой самого значительного по своему характеру содержания, кое-где представляются натасканными и со стороны продиктованы интересами того времени, когда был написан «Гец», а затем внешним образом внесены в него. Сцена, например, между Гецом и братом Мартином, имя которого должно внушить нам, что мы здесь имеем перед собою Мартина Лютера, содержит в себе лишь представления, которые явно взяты из воззрений, господствовавших в его время, когда в Германии начали снова оплакивать судьбу монахов; им-де нельзя пить вина, они вяло переваривают пищу и вследствие этого у них рождаются вожделения, и они вообще должны давать три невыносимых обета — бедности, целомудрия и послушания.

Брат Мартин, напротив, восторгается рыцарским образом жизни, который ведет Гец: «Когда вы возвращаетесь, отягченный вражьей добычей, и начинаете перебирать по памяти: «того сшиб с коня, не дав ему и выстрелить, того я сразил вместе с конем», и едете в свой замок, а там находите свою жену». Он пьет за здоровье Елизаветы, жены Геца, и утирает при этом глаза. Но Лютер начал не с этих земных мыслей, а с того, что как благочестивый монах почерпнул из произведений Августина совершенно другого рода взгляды, почерпнул из них глубокие религиозные воззрения и убеждения. Таким же образом Гёте нам преподносит в ближайших же сценах педагогические воззрения своего времени, которые пустил в обращение, главным образом, Базедов. Дети, говорили, например, тогда, заучивают много непонятных им вещей, правильная же метода состоит в том, чтобы знакомить их с реальными предметами посредством наглядного показа и опыта. И вот Карл совершенно так же, как это было в моде в дни юности Гёте, говорит своему отцу наизусть: «Якстаузен — деревня и замок на Якте; им наследственно владеют двести лет господа фон Берлихингены». Когда, однако, Гец его спрашивает: «А ты знаешь господина фон Берлихингена?», мальчик тупо смотрит на него, — от большой учености он не знает собственного отца. Гец уверяет, что он знал все тропы, выходы и броды еще до того, как познакомился с названиями реки, деревни и замка. Это все — чужеродные прикрасы, не стоящие ни в какой связи с сюжетом. Там же, где этот сюжет мог быть развернут в своей своеобразной глубине, как, например, в разговоре между Гецом и Вейслингеном, мы получаем лишь холодные прозаические размышления о переживаемом времени.

Сходное вклеивание отдельных черт, не вытекающих из содержания, мы находим даже в «Избирательном сродстве»; насаждение парка, живые картины и качания маятника, капелляция, головные боли, весь заимствованный из химии образ химических средств представляют собою такого рода вклеенные черты. В романе, действие которого происходит в определенной прозаической эпохе, такого рода вставки, пожалуй, вполне допустимы, в особенности, когда, как это видим у Гёте, ими пользуются так умело и приятно, да и, кроме того, художественное произведение не может оставаться совершенно не затронутым культурой своего времени. Однако одно дело отражать в себе самую эту культуру и совершенно другое — внешним образом выискивать и стаскивать вместе материалы независимо от собственного содержания, художественное воплощение которого должно дать произведение. Подлинная оригинальность как художника, так и художественного произведения заключается в том, что они одушев-

лены разумностью истинного в самом себе содержания. Только в том случае, когда художник совершенно усвоил себе этот объективный разум, не примешивая к нему и не замутняя его чуждыми ему, идущими изнутри художника или заимствованными извне частными особенностями, он дает в оформленном предмете также и самого себя в своей наилучшей субъективности, которая стремится быть лишь точкой, через которую проходит завершенное в самом себе художественное произведение. Ибо во всяком истинном мышлении и делании подлинная свобода дает распоряжаться в себе субстанциальному как силе, которая вместе с тем есть насобственной сила самого субъективного мышления и волнения, дает распоряжаться этому субстанциальному, дабы в завершенном примирении субъективной свободы и субстанциального не могло оставаться никакого раздора между ними. Таким образом, хотя оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную особенность, она, однако, поглощает последнюю лишь для того, чтобы художник мог всецело следовать импульсу и полету своего гения, своего вдохновения, проникнутого исключительно только одним предметом, который он изображает, и чтобы он вместо воплощения каприза и пустого произвола мог воплотить свою истинную самость в предмете, созданном им согласно истине. Не иметь никакой манеры — вот в чем состояла во все времена единственно великая манера, и лишь в этом смысле мы должны называть оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РАЗВИТИЕ ИДЕАЛА В ОСОБЕННЫЕ ФОРМЫ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ

Все вопросы, рассмотренные нами в первой части, касались, правда, действительного осуществления идеи прекрасного как идеала искусства; однако, с каких бы сторон мы ни рассматривали понятие идеально художественного произведения, все эти определения все-таки относились только к идеальному художественному произведению *вообще*. Но подобно идее, идея прекрасного также представляет собою целостность существенных различий, которые в качестве таковых должны выступить и осуществиться. Мы можем их суммарно назвать *особенными формами искусства*, так как они представляют собою развитие того, что заключается в понятии идеала и получает существование посредством искусства. Однако если мы говорим об этих формах искусства как о различных *видах* идеала, то мы не должны понимать «вид» в обычном смысле этого слова, не должны понимать этого обозначения в том смысле, будто особенности входят извне в идеал, как представляющий собою всеобщий род; «вид» должен здесь обозначать не что иное, как отличные друг от друга и, следовательно, более конкретные определения идеи прекрасного и идеала самого искусства. Всеобщность идеального изображения, следовательно, определяется здесь не извне, а в самом себе, через свое собственное понятие, так что само именно это понятие развертывает себя в целостность особых видов художественного оформления.

Говоря точнее, формы искусства как развернутое осуществление идеи прекрасного находят свое происхождение в идее *таким* образом, что последняя осуществляет и изображает себя посредством них, и, смотря по тому, самостоятельна ли она лишь по своей абстрактной определенности или также и по своей конкретной целостности, она также и являет себя в одной или другой реальной форме выражения. Ибо идея есть вообще поистине идея лишь как развивающаяся для самой

себя посредством своей собственной деятельности, а так как она в качестве идеала есть непосредственно явление и притом есть именно тождественная со своим явлением идея прекрасного, то на каждой особенной ступени, на которую поднимается идеал в ходе своего развития, с каждой *внутренней* определенностью, отличающейся от дальнейших ступеней, непосредственно связано также и другое *реальное* оформление. Поэтому безразлично, будем ли мы рассматривать поступательное движение в этом ходе развития как внутреннее поступательное движение идеи или как поступательное движение формы, в которой она дает себе существование. Каждая из этих двух сторон непосредственно связана с другой, и завершенность идеи как содержания является поэтому также и завершенностью формы, и, наоборот, недостатки художественной формы оказываются недостатком, присущим самой идее, поскольку последняя составляет внутреннее значение внешнего явления и лишь в нем становится реальной для самой себя. Поэтому если мы здесь сначала встретим художественные формы, еще не адекватные по сравнению с истинным идеалом, то это неадекватность не в том смысле, в каком мы обыкновенно говорим о неудавшихся художественных произведениях. Последние или ничего не выражают, или не способны достигнуть воплощения того, что они должны были бы воплотить. Здесь же определенный облик, который содержание идеи сообщает себе на каждой ступени развития в виде особенных форм искусства, всегда адекватен этому содержанию, и недостаточность или завершенность заключается лишь в сравнительной истинности или неистинности той определенности, которую сама идея представляет собою для самой себя. Ибо содержание должно быть в самом себе истинным и конкретным раньше, чем оно сможет найти истинно прекрасную форму.

Как мы уже видели в предпосланном общем делении, мы должны в этом отношении рассмотреть три следующие основные формы искусства.

Во-первых, *символическую форму*. В ней идея еще *ищет* своего подлинного художественного выражения, так как она в самой себе еще абстрактна и неопределенна и поэтому не имеет сама по себе и внутри самой себя адекватного внешнего явления, а оказывается перед лицом внешних ей самой вещей в природе и событий человеческой жизни. Непосредственно предпущая в этой предметности свои собственные абстракции или втискивая себя со своими лишенными определенности всеобщностями в некоторую форму конкретного существования, она портит и фальсифицирует преднайденные реальные облики, которые она берет лишь произвольно, и поэтому, вместо того чтобы достигнуть полного отождествления

с ними, она достигает лишь того, что значение и облик напоминают друг о друге и согласуются между собою, причем это согласие между ними пока что еще носит абстрактный характер. Поэтому значение и облик в этой не доведенной и не могущей быть доведенной до конца их инкрустации являются наряду с родственностью их друг с другом также и свою взаимную внешность, чуждость и неадекватность.

Но, во-вторых, идея согласно своему понятию не останавливается на абстрактности и неопределенности общих мыслей, а есть свободная в самой себе бесконечная субъективность и постигает последнюю в ее действительности, постигает ее как дух. Дух же как свободный субъект определен внутри себя и посредством самого себя и благодаря этому своему самоопределению он обладает в лице своего собственного понятия также и адекватным ему внешним обликом, с которым он может слиться, как со своей сама по себе принадлежащей ему реальностью. Это всецело адекватное единство содержания и формы служит основой *второй, классической формы искусства*. Однако, для того чтобы получилось действительно полное единство формы и содержания, дух, поскольку он делает себя предметом искусства, еще не должен быть безусловно абсолютным духом, находящим свое адекватное существование лишь в самой *духовности* и внутренней жизни, а должен быть духом, который сам еще есть *особенный* дух и который поэтому страдает абстрактностью. Следовательно, свободный субъект, получающий облик в классическом искусстве, выступает, правда, как существенно всеобщий и потому освобожденный от всяких случайных и чисто частных черт как внутреннего, так и внешнего мира; однако он, вместе с тем, наполнен лишь такой всеобщностью, которая сама в себе индивидуализирована. Ибо внешний облик в качестве внешнего есть вообще определенный, особенный облик, который, в свою очередь, может воплотить в себе до полного слияния лишь некоторое определенное и потому ограниченное содержание, а с другой стороны, лишь в самом себе особенный дух может совершенно раствориться во внешнем явлении и слиться с ним в нераздельное единство.

Здесь искусство в такой мере достигло своего собственного понятия, здесь оно приводит идею как духовную индивидуальность в такую совершенную гармонию с ее телесной реальностью, что теперь впервые внешнее существование уже больше не сохраняет никакой самостоятельности по отношению к значению, выражением которого оно должно служить, и, наоборот, внутреннее содержание в своем облике, в котором работа художника воплотила его для созерцания, показывает единственно лишь само себя и в нем положительно соотносится с самим собою.

Но когда, *в-третьих*, идея прекрасного постигает себя как *абсолютный* и вследствие этого свободный для самого себя дух, то она перестает находить себя полностью реализованной во внешней форме, так как она обладает своим истинным существованием лишь внутри себя как *духе*. Она поэтому растворяет классическое единство внутренней жизни и внешнего явления и убегает от последнего, возвращается назад в самое себя. Это служит основным типом *романтической* формы искусства. Так как содержание этой формы искусства вследствие своей свободной духовности требует большего, чем то, что может дать ее воплощение во внешнем, телесном материале, то для нее облик становится чем-то *безразличным*, чем-то внешним, так что романтическое искусство снова вносит разлучение содержания и формы, но вносит это разлучение с противоположной стороны, чем с той, с которой его внесло символическое искусство.

Таким образом, *символическое* искусство *ищет* того совершенного единства внутреннего значения и внешнего облика, которое классическое искусство *находит* в воплощении субстанциальной индивидуальности для чувственного созерцания и пределы которого романтическое искусство *переступает* в своей чрезвычайной духовности.

ПЕРВЫЙ ОТДЕЛ

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА ИСКУССТВА

ВВЕДЕНИЕ

О СИМВОЛЕ ВООБЩЕ

Символ в том смысле, в котором мы употребляем это слово здесь, составляет начальный этап искусства как согласно понятию, так и в порядке исторического появления, и должен поэтому рассматриваться лишь как предискусство. Этот этап характеризует, главным образом, Восток, и он приводит нас к подлинной действительности идеала как классической формы искусства лишь после многообразных переходов, превращений и опосредствований. Мы должны поэтому с самого начала различать между символом в его самостоятельном своеобразии, в котором он является характерным для некоторой стадии типом художественного созерцания и воплощения, и тем видом символического, который низводится на степень лишь несамостоятельной внешней формы. Этот последний вид символического мы снова встречаем также и в классической и романтической формах искусства совершенно так же, как отдельные стороны символической формы искусства могут, в свою очередь, получать характер классического идеала или являть нам начальную стадию романтического искусства. Такого рода переход черт более ранней формы искусства в более поздние или, наоборот, предвосхищение черт более поздних форм искусства в более ранних всегда, однако, имеет место лишь в отношении второстепенных образований и изолированных черт, но не составляет подлинной души и определяющей природы целых художественных произведений.

Там же, напротив, где символическое искусство развивается в своей своеобразной форме самостоятельно, оно носит вообще характер *возвышенности*, так как здесь вообще должна стать обликом лишь в себе еще безмерная, не свободно определенная в себе идея, и она поэтому не в состоянии находить в конкретных явлениях такую определенную форму.

которая полностью соответствовала бы этой абстрактности и всеобщности. В этом несоответствии идея превосходит свою форму внешнего существования, вместо того чтобы раствориться или вполне вместиться в ней, а такое выхождение за пределы определенного явления составляет общую характерную черту возвышенного.

Что касается прежде всего формальной стороны, то мы должны теперь лишь в совершенно общих чертах объяснить, что именно мы понимаем под символом.

Говоря вообще, символ есть некое непосредственно наличное или данное созерцанию внешнее существование, которое, однако, не берется таким, каким он непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в более широком и общем смысле. Мы должны поэтому сразу же различить в символе имеющиеся в нем две стороны: во-первых, *значение* и, во-вторых, *выражение* этого значения. *Первое* есть, представление или некий предмет безразлично какого содержания, а *второе* есть некое чувственное существование или образ какого-либо рода.

1. Символ есть прежде всего *некий знак*. Но в простом обозначении связь между значением и его выражением представляет собою связь, установленную только совершенно произвольным их соединением. Данное выражение, данная чувственная вещь или данный чувственный образ так мало представляют сами себя, что скорее, наоборот, выражение, знак вызывают в представлении некоторое чуждое ему содержание, с которым он отнюдь не должен находиться в какой-то необходимой специфической связи. Так, например, в языках определенные звуки являются знаками определенных представлений, чувств и т. д. Но преобладающая часть звуков того или иного языка соединена с выраженными посредством них представлениями лишь случайным для содержания образом, хотя бы и можно было исторически доказать, что первоначальная связь между ними носила другой характер; различие между языками и состоит преимущественно в том, что одно и то же представление выражается в них разными звуками. Другим примером таких знаков служат цвета, употребляемые на кокардах и флагах, чтобы указать, к какой национальности принадлежит данное лицо или данный корабль. Такой цвет не содержит в себе качества, которое было бы обще ему с его значением, т. е. было бы обще данному цвету с народом, который он представляет. По отношению же к *искусству* мы не должны понимать символа в смысле такого *безразличия* друг к другу значения и его обозначения, так как искусство состоит вообще как раз в связи, родственности и конкретной сплетенности значения и облика.

2. Дело поэтому обстоит иначе по отношению к знаку, который должен быть некоторым *символом*. Льва, например, берут как символ силы, лисицу — как символ хитрости, круг — как символ вечности, треугольник — как символ триединства. Но лев, лисица сами по себе обладают тем свойством, значение которого они должны выражать. И точно так же и круг не являет нам той незаконченности или произвольной остановки на некоторой границе, которую являют прямая или какая бы то ни была другая не возвращающаяся в себя линия, которая характеризует также какой бы то ни было ограниченный отрезок времени. А треугольник обладает в качестве *некоего целого* тем же *числом* сторон и углов, какое получается в идее бога, если подвергнуть *счислению* те определения, которые религия находит в боге.

В этого рода символах чувственно наличные предметы обладают поэтому уже в своем собственном существовании тем значением, для воплощения и выражения которого они употребляются, и символ, взятый в этом более широком смысле есть вследствие этого не простой, безразличный знак, а некий знак, который уже в своей внешней форме заключает в себе, вместе с тем, содержание того представления, которое он символизирует. Но, вместе с тем, он должен вызывать в нашем сознании не самого себя как данный конкретный единичный предмет, а именно лишь то всеобщее качество, которое разумеется в его значении.

3. В-третьих, мы должны заметить, далее, что хотя символ не может подобно чисто внешнему и формальному знаку быть совершенно неадекватным своему значению, он, однако, для того чтобы оставаться символом, должен, наоборот, быть не совсем адекватным. Ибо, если, с одной стороны, содержание, составляющее значение, и образ, применяемый для его обозначения, и совпадают в *одном* свойстве, то, с другой стороны, символический *образ* все же и сам содержит еще *другие*, совершенно независимые определения, отличные от того общего им обоим качества, которое этот образ однажды означал. И точно так же и *содержание* не непременно должно быть, подобно силе, хитрости, абстрактным содержанием, а может быть некоторым конкретным содержанием, которое, в свою очередь, включает в себе особые качества, отличные от того свойства, которое составляет значение его символа, и еще более отличные от остальных особых характерных черт этого образа. Так, например, лев не только силен, лиса не только хитра, и в особенности бог обладает еще и совершенно другими свойствами, чем те, которые могут быть символизированы некоторым числом (некоторой фигурой или образом животного). Содержание остается поэтому также и *безразличным* к образу, который представляет его, и абстракт-

ная определенность, которая составляет это содержание, может точно так же существовать и в бесконечно многочисленных других существах и образованиях. И точно так же следует сказать, что конкретное содержание имеет в себе многие определения, для выражения которых могут служить другие образования, обладающие теми же определениями. То же самое верно относительно того внешнего предмета, в котором некое содержание находит свое символическое выражение. И этот предмет в качестве чего-то конкретного также обладает многими определениями, символом которых он мог бы быть. Так, например, первым приходящим на ум символом силы, несомненно, служит лев; однако таким же символом служит и бык, рог и т. д., и обратно, бык, в свою очередь, обладает массой других символических значений. А число форм и образований, применявшихся как символы бога, уж прямо бесконечно.

Из этого вытекает, что символ согласно своему собственному понятию остается по существу *двусмысленным*.

(а) Во-первых, взгляд на некий символ у нас тотчас же вызывает вообще сомнение: *следует ли или не следует нам принимать некий образ за символ*, и это сомнение возникает даже в том случае, если мы оставим в стороне другую двусмысленность — сомнения относительно того, какое именно *определенное* содержание данный образ символизирует собою, ибо часто бывает, что один и тот же образ благодаря более отдаленным ассоциациям может применяться в качестве символа *нескольких* значений.

В символе мы прежде всего имеем перед собою некий образ, который, сам по себе взятый, вызывает в нас представление о чем-то непосредственно существующем. Лев, например, орел или определенный цвет выражает сам себя и может быть признан самодовлеющим. Поэтому возникает вопрос, выражает и означает ли лев, образ которого ставят перед нами, лишь самого себя или он, кроме того, выражает и обозначает также и еще нечто другое, некое абстрактное содержание, как, например, силу, или более конкретное содержание как, например, героя, время года, земледелие; словом, возникает сомнение, должны ли мы, как обычно выражаются, понимать такой образ в *собственном смысле*, или *одновременно* и в *собственном* и в *несобственном смысле*, или же, наконец, *только* в несобственном смысле. Последнее, например, верно по отношению к символическим выражениям языка, по отношению к таким словам, как, например, Begreifen, Schlieszen и т. д. В том случае, когда они обозначают духовные деятельности, мы непосредственно представляем себе только это их значение некоторой духовной деятельности, не вспоминая при этом, вместе с тем, и о чувственных действиях охватывания, заключения и т. д. Но когда перед нами образ льва,

то перед нашим умственным взором встает не только то значение, символом которого он в данном случае, может быть, служит, но также и сам этот чувственный образ, само это чувственное существо.

Такая сомнительность прекращается поэтому лишь благодаря тому, что каждая из двух сторон получает определенное название, что точно указывается, какая из них есть значение и какая образ, и вместе с тем ясно устанавливается связь между ними. Но в таком случае представляемое конкретное существование уже больше не является символом в собственном смысле слова, а лишь простым образом, и отношение между образом и значением получает известную форму *сравнения, притчи*. А именно, в притче нашему умственному взору должны предноситься обе стороны: во-первых, общее представление и, во-вторых, его конкретный образ. Если же, напротив, размышление еще не подвинулось достаточно далеко, чтобы фиксировать отдельно общие представления, и вследствие этого еще не в состоянии особо обозначить их, то и родственный чувственный облик, в котором некое более всеобщее значение должно найти свое выражение, еще не разумеется отдельно от этого значения, а они остаются для разумения в непосредственном единстве. В этом, как мы еще увидим позже, состоит различие между символом и сравнением. Так, например, Карл Моор при виде заходящего солнца восклицает: так умирает герой! Здесь значение определенно отделено для Моора от чувственного изображения, и он к образу прибавляет, вместе с тем, и значение. В других случаях это отделение образа от значения и соотнесение их, правда, не так ясно очерчены, и связь между ними остается более непосредственной. Но в таких случаях из общей связи речи, из положения, занимаемого в речи образом, и из других обстоятельств уже должно быть ясно, что сам по себе взятый образ не должен удовлетворять слушателя, а что им разумеют то или другое определенное значение, которое не может оставаться под сомнением. Если, например, Лютер говорит: *Ein veste Burg ist unser Gott* (неприступная твердыня — наш бог), или, если мы читаем:

In den Ocean schiff't mit tausend Masten der Jüngling¹,
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis,
(С тысячью гордых судов пускается юноша в океан;
Чуть уцелевший челнок к пристани правит старик)

то у нас нет никакого сомнения, что под образом твердыни подразумевается защита, что под образом океана и тысяч мачт подразумевается мир надежд и планов, а под образом челна и гавани подразумеваются ограниченные цель и достижение — маленькое, спокойное место. И точно так же, если мы

читаем в ветхом завете: «боже, раздろби зубы в их пасти, разбей, господи, челюсти львам», то сразу же понимаем, что «зубы», «пасть», «львам» не взяты сами по себе, а служат лишь образами и чувственными наглядными представлениями, которые следует понимать в несобственном смысле, и что нас здесь интересует лишь их *значение*.

Но эта сомнительность тем больше получается в символе как таковом, что образ, обладающий значением, называется *символом* преимущественно лишь в том случае, когда это значение не выражено особо или уже само по себе ясно, как это бывает в сравнении. Правда, что и символ в настоящем смысле этого слова также лишается своей двусмысленности благодаря тому, что вследствие самой же этой неуверенности соединение друг с другом чувственного образа и значения становится привычным и превращается в нечто более или менее условное (это по отношению к простым знакам прямо необходимо требуется), тогда как, напротив, притча представляется чем-то придуманным для требований данного момента, каким-то отдельным случаем, который сам по себе ясен, потому что он сам приводит с собою свое значение. Однако если тем, которые постоянно вращаются в таком условном круге представлений, определенный символ благодаря привычке ясен, то дело, напротив, обстоит совершенно иначе по отношению ко всем тем, которые не вращаются в том же круге представлений, или ко всем тем, для которых он лежит в прошлом. Им дано сначала лишь непосредственное чувственное изображение, и для них каждый раз остается сомнительным, должны ли они довольствоваться тем, что принадлежит им, или это непосредственно предлежащее ведет их к еще другим представлениям и мыслям. Если мы, например, замечаем в христианских церквях на видном месте стены *треугольник*, то из этого для нас становится ясно, что здесь имеется в виду не чувственное созерцание этой фигуры как представляющей собой просто только треугольник, а что дело идет о ее значении. Если эту же фигуру мы увидим в другом помещении, то нам будет столь же ясно, что ее не должны принимать за символ триединства. Но другие, нехристианские народы, у которых нет такой привычки и такого знания, будут находиться в сомнении, и даже мы сами не можем всегда и повсюду определить с некоторой уверенностью, следует ли понимать находящийся перед нами треугольник просто как треугольник или же мы должны понимать его символически.

(b) Что касается этой неуверенности, то дело идет не об ограниченном числе случаев, в которых мы ее испытываем, а об очень обширных областях искусства, о содержании имеющегося перед нами громадного материала: о содержании почти всего искусства Востока. Вступая в мир древнеперсид-

ских, индусских, египетских образов и созданий, мы чувствуем себя сначала не совсем по себе; мы чувствуем, что странствуем посреди каких-то *задач*. Сами по себе эти создания нас не привлекают, непосредственное созерцание их не доставляет нам удовольствия и не удовлетворяет нас, а сами как бы ставят нам требование, перешагнув через них, пойти далее, к их значению, которое представляет собою нечто более широкое, более глубокое, чем эти образы. В других произведениях этого рода становится с первого же взгляда ясно, что они, подобно, например, детским сказкам, представляют собою только голую игру образами и случайными странными сочетаниями. Ибо дети удовлетворяются такой вздорной праздной игрой поверхностными образами и их неопределенными, колеблющимися сочетаниями. Но народы, хотя бы они и находились в своем детском возрасте, требовали какого-то существенного содержания, и мы, в самом деле, находим такое содержание в образах искусства индусов и египтян, хотя в загадочных созданиях этих народов находим лишь намек на объяснение, и разгадывание заданной ими загадки встречает на своем пути большие трудности. Но в какой мере это несоответствие между значением и непосредственным художественным выражением следует приписать бедности искусства, нечистоте и безыдейности самой фантазии и в какой мере, напротив, это несоответствие проистекает из того обстоятельства, что более чистое, более правильное оформление не было бы само по себе в состоянии выразить то имеющееся здесь чрезвычайно глубокое значение, — а фантастическое и гротескное здесь вводится именно для того, чтобы получилось более широкое представление, — это вопрос, ответить на который может казаться сначала в значительной мере затруднительным.

Даже в области классического искусства мы встречаемся кое-где со случаями, вызывающими такие сомнения, хотя классическое искусство как раз и состоит в том, что оно по своей природе не символично, а в самом себе всецело ясно и отчетливо. Ясен классический идеал именно благодаря тому, что он охватывает истинное содержание искусства, т. е. субстанциальную субъективность и этим как раз находит также и истинный облик, тот облик, который сам по себе есть не что иное, как это подлинное содержание. Таким образом, смысл, значение есть не что иное, как то значение, которое действительно заключено во внешнем облике, ибо две стороны художественного произведения, облик и значение, вполне соответствуют друг другу, между тем как в символическом искусстве, в притче и т. д. образ всегда представляет собою еще и нечто другое, чем то значение, образом которого он служит. Но и классическое искусство все же имеет в себе

некую двусмысленную сторону, так как по отношению к мифологическим созданиям античного искусства может казаться подлежащим сомнению, должны ли мы остановиться на внешних обликах как таковых и лишь восхищаться ими, как прелестной игрой счастливой фантазии, так как мифология-де является вообще бесцельным выдумыванием побасенок, или же мы должны еще, кроме того, задавать вопрос о скрывающемся за ними более широком и глубоком значении. Это последнее требование может приходить нам в голову, главным образом, там, где содержание этих побасенок имеет своим предметом жизнь и деятельность самого божественного, так как истории, которые нам сообщают, казалось бы, следует рассматривать как недостойные абсолюта и как чисто неадекватные, безвкусные вымыслы. Когда мы, например, читаем о двенадцати работах, исполненных Геркулесом, или слышим еще более странный рассказ о том, что Зевс сбросил Гефеста с Олимпа на остров Лемнос, так что Вулкан благодаря этому сделался хромым, то нам кажется, что все это лишь выдуманная красивая сказка. И точно так же и многочисленные любовные приключения Юпитера могут казаться нам только произвольным вымыслом. Но и, наоборот, именно потому, что такие истории рассказываются о высшем божестве, становится снова вероятным, что за ними скрывается еще другое, более широкое значение, чем то, которое непосредственно дается мифом.

По отношению к греческой мифологии были поэтому выдвинуты *два противоположных* воззрения. Одно считает мифологию чисто внешними рассказами, которые, разумеется, недостойны богов, если принять во внимание, что это — рассказы о последних, хотя, взятые сами по себе, они, может быть, прелестны, милы, интересны и даже прекрасны; они, однако, не дают повода к дальнейшим объяснениям более глубоких значений. Мифологию следует поэтому рассматривать чисто *исторически*, видеть в ней лишь то, что она дает нам в своей наличной форме, так как, с одной стороны, а именно с художественной, она оказывается сама по себе удовлетворительной, ее образы, боги, их действия и приключения ничего не оставляют желать, и можно даже утверждать, что они сами доставляют свое объяснение подчеркиванием некоторых значений. С другой же стороны, по своему историческому возникновению они должны рассматриваться как обязанные своим происхождением притязаниям разных городов, равно как и произволу жрецов, скульпторов и поэтов, историческим событиям, чужестранным сказкам и преданиям. Другое же воззрение, напротив, не хочет удовлетвориться одним лишь внешним смыслом мифологических образов и рассказов, а настаивает на том, что в них есть более глубокий общий смысл

и что раскрытие этого сокровенного смысла и составляет настоящую задачу мифологии как научного рассмотрения мифов. Мы поэтому должны понимать мифологию *символически*. Ибо «символически» означает здесь лишь то, что как бы странны, шуточные, гротескны мифы ни казались и сколько бы к ним ни было применено случайных созданий внешней, произвольной фантазии, они все же рождены духом и поэтому должны заключать в себе значения, т. е. общие мысли о природе бога, философии.

В настоящее время главным представителем второго воззрения является *Крейцер*. В своей «Символике» он снова начал изучать мифологические представления древних народов не в обычной манере, рассматривающей их с внешней стороны и прозаически или по их художественной ценности, а стал искать в них внутренней разумности, их значений. Он исходит при этом из предположения, что мифы и легендарные рассказы получили свое происхождение из человеческого духа; последний же, правда, способен играть своими представлениями о богах, однако с возникновением в нем интереса к религии он все же вступает в высшую область, в которой разум становится изобретателем обликов, хотя он и продолжает страдать тем недостатком, что сначала не в состоянии адекватно выявлять свою внутреннюю мысль. Это предположение само по себе правильно: религия находит свой источник в духе, который ищет своей истины, смутно предчувствует ее и осознает эту истину в каком-нибудь облике, более или менее родственном этому содержанию истины. Но если разум изобретает облики, возникает также потребность познать этот разум. Единственно лишь это познание достойно человека. Кто его оставляет в стороне, тот получает только массу внешних сведений. Если же, напротив, будем докапываться до внутренней истины мифологических представлений, то мы, не отвергая другой стороны, а именно, случайности и произвола воображения, условий того места, в котором миф зародился и т. п., получим возможность дать оправдание различных мифологий. Оправдание же человека в его духовном созидании обликов и форм есть благородное занятие, более благородное, чем голое собирание внешних исторических фактов. На Крейцера, правда, обрушились с упреком, что он, по примеру неоплатоников, *вносит* в объясняемые им мифы всякие подобного рода широкие значения лишь от себя и что он ищет в них мыслей, относительно которых не только нельзя исторически доказать, что они действительно содержатся в них, но можно даже исторически прямо доказать, что для того чтобы найти их в мифах, их надо было сначала внести в последние. Ибо народ, поэты и жрецы понятия не имели об этих мыслях, которые находятся в полном соответствии со всем

уровнем образования их времени (это, однако, не мешает критикам, с другой стороны, говорить о великой тайной мудрости жрецов). Последнее утверждение, несомненно, совершенно правильно. Дело не происходило так, что народ, поэты, жрецы сознавали те всеобщие мысли, которые лежат в основании их мифологических представлений, в этой форме всеобщности, а затем намеренно облекли эти мысли в символическую форму. Этого Крейцер и не утверждает. Но если древние не думали при создании вымыслов своей мифологии о том, что мы в них теперь видим, то из этого еще отнюдь не следует, что их представления не являются все-таки *в себе (an sich)* символами и что мы поэтому не должны их брать как таковые, ибо народы в ту эпоху, когда они создавали свои мифические вымыслы, сами жили в стадии поэзии и поэтому осознавали свои самые внутренние, самые глубокие переживания и мысли не в форме мысли, а в образах фантазии, не отрывая общих абстрактных представлений от конкретных образов. Что это действительно было так, это мы здесь должны признать как несомненный факт, хотя мы можем при этом также признавать возможность того, что при таком символическом способе объяснения, как и при объяснении происхождения слов, часто могут вкратце чисто искусственные остроумные комбинации.

(с) Но как бы мы ни соглашались с тем, что мифология с ее рассказами о богах и вымыслами никогда неослабевавшей фантазии включает в себе некое разумное содержание и глубокие религиозные представления, все же по отношению к символической форме искусства мы должны поставить вопрос, действительно ли следует понимать всякую мифологию и всякое искусство *символически*; Фридрих фон Шлегель, например, именно так и утверждал, что во всяком художественном изображении следует искать аллегории. Символичность или аллегоричность представители этих воззрений понимают так, что в основании каждого художественного произведения и каждого мифологического образа лежит некая общая мысль, которая, самостоятельно выделенная в ее всеобщности, должна нам объяснить, что, собственно говоря, означает такое-то произведение, такое-то представление. Этот способ рассмотрения тоже сделался в новейшее время довольно обычным. Так, например, в новейших изданиях Данте, у которого, правда, действительно встречается много аллегорий, комментаторы стремятся каждую песню объяснить всецело аллегорически; Гейне в своих изданиях античных поэтов тоже стремится уяснить в примечаниях общий смысл каждой метафоры в абстрактных, рассудочных, определениях. Ибо преимущественно рассудок спешит добраться до символа и аллегории, отделяя друг от друга образ и значение и разрушая этим художественную форму, о которой не заботятся

при этом символическом объяснении, ставящем себе задачу только извлечь из произведения общую мысль как таковую.

Такое распространение символического понимания на все области мифологии и искусства представляет собою отнюдь не то, что мы здесь имеем в виду доказать при рассмотрении символической формы искусства. Ибо мы не стремимся здесь познаться, в какой мере художественные образы могут быть истолкованы символически или аллегорически в указанном смысле этих слов, а мы ставим, наоборот, вопрос, в какой мере сам символизм как таковой может быть причислен к *формам искусства*, желаем это узнать, чтобы установить художественное отношение между значением и его обликом, поскольку это отношение *символично* в отличие от того отношения между ними, которое мы находим в других способах художественного изображения, преимущественно в классическом и романтическом искусствах. Наша задача должна поэтому состоять в том, чтобы, вместо того чтобы распространить символическое понимание на всю область искусства, как это делают представители вышеуказанного воззрения, наоборот, определенно ограничить круг того, что само по себе изображено как символ в настоящем смысле и что потому должно рассматриваться как символическое. В смысле этой нашей задачи мы уже выше дали деление идеала в искусстве на символическую, классическую и романтическую формы.

Эта символичность в нашем значении слова тотчас же прекращается там, где содержанием художественного произведения являются не общие абстрактные представления, а свободная индивидуальность. Ибо субъект есть само по себе значащее, само себя объясняющее. Все, что он чувствует, мыслит, делает, создает, его свойства, действия, его характер, — все это есть он сам, и весь круг его духовного и чувственного выступления не имеет никакого другого значения, кроме как субъекта, который в этом распространении и развертывании себя лишь делает наглядным самого себя как властелина всей своей объективности. Если это так, то значение и чувственное изображение, внутреннее и внешнее, предмет и образ уже больше не отличны друг от друга и являют нам себя не только в качестве родственных между собою, как это имеет место в собственно символическом, а в качестве *единого* целого, в котором явление не обладает никакой другой сущностью и сущность никаким другим явлением вне себя или рядом с собою. Проявляющее и проявляемое сняты, чтобы перейти в конкретное единство. В этом смысле мы не должны брать символически греческих богов, поскольку греческое искусство ставит их перед нами как свободных, самостоятельно замкнутых в себе индивидуумов, и они сами себе достаточны. Именно для искусства действия Зевса, Аполлона, Афины

суть поступки лишь этих индивидуумов и не должны представлять собою ничего другого, кроме как их могущества и силы их страстей. Если же абстрагируют от таких свободных в себе субъектов некое общее понятие как их значение и ставят последнее рядом с особенным как объяснение всего индивидуального явления, то оставляют без внимания и разрушают то, что в этих образах есть художественного. Поэтому художники не могли мириться с таким символическим толкованием всех художественных произведений и их мифологических фигур. Ибо то, что еще остается в вышеупомянутом виде художественного изображения как, действительно символический намек или как аллегория, касается второстепенных деталей и в таком случае самим художником явно низводится на степень чего-то, что должно служить лишь атрибутом и знаком, как, например, орел, стоящий возле Зевса, и бык, сопровождающий евангелиста Луку, между тем как египтяне верили, что созерцают в Аписе само божество.

Но затруднение в этом художественном явлении свободной субъективности состоит в том, что нелегко узнать, обладает ли то, что нам представляют как субъект, действительной индивидуальностью и субъективностью или же оно есть лишь пустая видимость их, лишь голое *олицетворение*. В этом последнем случае личность есть только некая поверхностная форма, которая выражает в особенных поступках и телесном образе не свое собственное внутреннее, и, следовательно, не проникает собою весь внешний аспект своего явления как свой собственный, а обладает для внешней реальности, как ее значением, еще и другим внутренним, не представляющим собою самой этой изображаемой личности и субъективности.

В этом состоит та основная точка зрения, которой мы должны руководствоваться при отграничении символического искусства.

Мы, следовательно, стремимся при рассмотрении символизма к тому, чтобы познать внутренний ход возникновения *искусства*, поскольку этот ход развития можно вывести из понятия идеала, развивающегося в истинное искусство, и, значит, стремимся узнать последовательность ступеней символического искусства, как последовательность ступеней на пути к истинному искусству. В какой бы тесной связи между собою ни находились религия и искусство, нашей задачей все же является не изучение самих символов и религии как совокупности символических или эмблематических представлений в широком смысле слова, а рассмотрение в них только той стороны, которою они принадлежат искусству как таковому. Рассмотрение религиозной стороны мы должны предоставить истории, мифологии и символической.

Деление

Для более точного деления символической формы искусства нужно прежде всего установить те пограничные пункты, в пределах которых эволюция совершает свое дальнейшее движение.

В общем, как мы уже говорили, вся эта область образует вообще только *предискусство*, так как в ней мы имеем перед собою ближайшим образом лишь абстрактные, существенно не индивидуализированные внутри самих себя значения, так что непосредственно связанное с ними оформление (*Gestaltung*), стало быть, столь же адекватно, сколь и неадекватно. Первой пограничной областью является поэтому вообще высвобождение художественного созерцания и изображения; противоположную же границу доставляет нам искусство в собственном смысле, к которому символическое искусство поднимается как к своей истине.

Если же мы желаем говорить *субъективным* способом о первом выступлении символического искусства, то мы можем вспомнить высказанную мысль, что художественное созерцание вообще подобно религиозному созерцанию, или, вернее, одновременно и то, и другое, и даже научное исследование началось с *удивления*. Человек, которого *еще* ничего не удивляет, живет еще в состоянии тупости. Его ничто не интересует, для него ничего не существует, потому что он еще не отличил себя и не отделился от предметов и их непосредственного единичного существования. Тот же, кого, с другой стороны, *больше уже* ничто не удивляет, рассматривает всю совокупность внешних фактов как нечто такое, что он вполне уяснил самому себе, уяснил либо абстрактно рассудочным образом, так, как это делает всеобщее человеческое просвещение, либо в благородном и более глубоком сознании абсолютной духовной свободы и всеобщности, причем, стало быть, превратил предметы и их существование в духовное самосознательное уразумение. Удивление появляется лишь там, где человек, оторвавшись от непосредственнейшей, первой связи с природой и от ближайшего голо практического отношения к вещам вожелания, духовно выходит из пределов природы и своего собственного единичного существования и теперь ищет и видит в вещах некое всеобщее, в себе сущее и пребывающее. Лишь тогда его начинают поражать предметы природы; они представляют собою некое иное, которое, однако, должно существовать для *него* и в котором он стремится снова находить самого себя, всеобщее, мысли, разум. Ибо предчувствие некоего высшего и сознание внешнего тогда еще остаются нераздельными, и, однако, между природными вещами и духом существует, вместе с тем, некое противоречие,

в котором предметы оказываются как притягивающими, так и отталкивающими друг друга и ощущение которого при стремлении устранить его именно и порождает удивление.

Ближайший продукт этого состояния удивленного созерцания природы состоит в том, что человек, с одной стороны, противопоставляет себе природу и вообще предметный мир в качестве основания и поклоняется им как силе, но столь же, с другой стороны, удовлетворяет потребность сделать для себя внешним субъективное ощущение некоего высшего, существенного, всеобщего и созерцать его как предметное. Это соединение непосредственно ведет к тому, что отдельные предметы природы и, главным образом, стихийные предметы — море, реки, горы, звезды — берутся не в их отрожденной непосредственности, а возводятся в представление, получая благодаря этому форму всеобщего, самого по себе сущего существования.

Искусство и начинается с того, что оно, беря эти представления по их всеобщности и существенному в-себе-бытию, вмещает их в некоем образе, делает их, таким образом, снова объектами созерцания для непосредственного сознания и ставит их перед духом в предметной форме этого образа. Непосредственное поклонение предметам природы, культ природы и фетишей, поэтому не есть еще искусство.

Взятая с объективной стороны, начальная стадия искусства находится в теснейшей связи с религией. Первые произведения искусства носят мифологический характер. В религии доводит себя до сознания человека абсолютное вообще, хотя бы это абсолютное осознавалось со стороны своих наиболее абстрактных и скудных определений. Ближайшим раскрытием, существующим в готовом виде для абсолютного, служат явления природы, в существовании которых человек смутно предчувствует абсолютное и поэтому делает для себя последнее наглядным в форме предметов природы. В этом стремлении искусство берет свое первое начало. Однако и в этом отношении оно выступает впервые лишь там, где человек не только непосредственно усматривает абсолютное в действительно наличных вещах и довольствуется этим способом реальности божественного, а сознание кроме того порождает *из самого себя* понимание того, что для него представляет собою абсолютное, в форме чего-то самого по себе внешнего, равно как и *объективное* воплощение этого более или менее соответственного соединения. Ибо искусство предполагает схваченное духом субстанциальное содержание, каковое, хотя и выступает как внешнее, однако носит такой внешний характер, который не только непосредственно наличен, а впервые *производится духом* как некое существование, охватывающее в себе и выражающее собою это содержание. *Первым* же пере-

водчиком религиозных представлений, строже оформляющим их, является единственно только искусство, ибо прозаическое рассмотрение предметного мира проявляется впервые лишь тогда, когда человек как духовное самосознание освободил себя внутри себя путем борьбы от власти непосредственности и противостоит последней в этой свободе, в которую он разумно принимает объективность как нечто такое, что представляет собою лишь голую внешность. Это разлучение всегда представляет собою только позднейшую ступень. Первое же знание об истинном является, напротив, неким средним состоянием между чисто бездуховным погружением в природу и всецело освобожденной от нее духовностью. Это среднее состояние, в котором дух ставит перед своим взором свои представления в виде предметов природы лишь потому, что он еще не пробился к высшей форме, причем он, однако, стремится сделать в этом соединении соответственными друг другу обе стороны, — это среднее состояние представляет собою в общем по сравнению с прозаическим рассудком точку зрения поэзии и искусства. Поэтому вполне прозаическое сознание появляется впервые только там, где получает осуществление принцип субъективной духовной свободы в его абстрактной и истине конкретной форме, — в римском, а позднее в новейшем христианском мире.

Конечной целью, к которой стремится символическая форма искусства и с достижением которой оно разлагается, перестает быть символическим искусством, является *классическое искусство*. Хотя последнее и достигает истинного явления искусства, оно не может, однако, быть первой по времени формой искусства; оно получает как свою предпосылку многообразнейшие, опосредствующие и переходные ступени символического искусства. Ибо его адекватным содержанием является духовная индивидуальность, которая в качестве содержания и формы абсолютного и истинного может вступить в сознание только после многообразных опосредствований и переходов. Сначала всегда выступает абстрактное и неопределенное по своему значению; духовная же индивидуальность должна быть существенно конкретной в себе и для самой себя. Она есть определяющее себя из самого себя понятие в его адекватной действительности, могущее быть схвачено только после того, как оно предпослало в себе в их односторонней разработке те абстрактные стороны, опосредствование которых оно представляет собою. Раз это произошло, то понятие, вместе с тем, своим собственным выступлением как целостность кладет конец прежним абстракциям. Это имеет место в классическом искусстве. Оно кладет конец голо символизирующим и возвышенным предварительным попыткам искусства, потому что духовная субъективность в самой себе имеет

свой и притом адекватный облик, равно как и само себя определяющее понятие порождает для себя из самого себя соответственное ему особенное существование. Когда оказывается найденным для искусства это истинное содержание и благодаря этому истинный облик, тогда непосредственно прекращается искание этих двух сторон искусства и стремление к ним, а в этом искании именно и состоит недостаток символического искусства.

Если мы зададимся вопросом, каков, оставаясь в пределах этих конечных пунктов, более частный (*näheren*) принцип деления символического искусства, то мы должны будем ответить, что, поскольку последнее лишь с трудом движется по направлению к подлинным значениям и соответствующему им способу оформления, таковым принципом является вообще *борьба* между еще противящимся истинному искусству содержанием и столь же мало однородной с таким искусством формой. Ибо хотя эти обе стороны и связаны в тождество, они, однако, не совпадают ни друг с другом, ни с истинным понятием искусства и стремятся поэтому снова прочь из этого неудовлетворительного соединения. Все символическое искусство можно понимать в этом отношении как непрерывную борьбу за ответственность между значением и обликом, и различные его ступени суть не столько различные виды символического искусства, сколько стадии и виды одного и того же противоречия между духовным и чувственным.

Сначала, однако, эта борьба существует лишь в себе (*an sich*), т. е. несоответственность объединенных и насильственно сведенных вместе сторон еще не получила существования для самого художественного сознания, потому что последнее не знает и не умеет охватить ни одной из этих сторон; оно не знает взятого им значения как взятого само по себе, по его всеобщей природе, не умеет также самостоятельно охватить реальный облик в его завершонном, самодовлеющем бытии и поэтому исходит из непосредственного *тождества* этих двух элементов, вместо того чтобы уяснить себе и поставить перед своим взором *различие* между ними. Начальным же *источным пунктом* является поэтому еще не раздельное и в этой противоречивой связи не устоявшееся и загадочное единство содержания искусства и того символического выражения, которое ему пытаются дать, — начальной стадией является настоящая, бессознательная, первичная символика, создания (*Gestaltungen*) которой еще не *положены* как символы.

Конечная стадия, напротив, являет нам исчезновение и саморазложение символического искусства, так как борьба этих двух элементов, ранее существовавшая *в себе* (*an sich*), теперь вошла в художественное сознание, и символизирование становится поэтому *сознательным отделением* самого по себе

ясного значения от его чувственного, родственного ему образа, причем, однако, в этом отделении остается, вместе с тем, явное *соотнесение*, но это соотнесение, вместо того чтобы представляться *непосредственным* тождеством, обнаруживает себя лишь как голое *сравнение* этих двух элементов, в котором выступает также ранее незнаемое отличие и отделение этих элементов. Это — круг символа, который художественное сознание *знает* как символ; это — значение, знаемое и представляемое себе по его всеобщности, конкретное выступление которого намеренно низводится к голому *образу*, сопоставляется с последним, чтобы получить художественную наглядность.

Посредине между вышеуказанной начальной стадией и этим конечным этапом стоит *возвышенное* искусство. В нем впервые значение как духовная, для себя сущая всеобщность, отделяется от конкретного существования и являет последнее как свое отрицательное, внешнее и служебное, которого оно (это значение) не может оставить существовать самостоятельно, чтобы выразить *себя* в нем, а должно положить это конкретное существование как дефектное в самом себе и как должностующее быть устраненным, несмотря на то, что это значение для выражения себя не располагает не чем другим, кроме как именно этим внешним ему и ничтожным содержанием. Блеск этой возвышенности значения предшествует согласно понятию сравнению в собственном смысле именно потому, что конкретная единичность природных и прочих явлений должна прежде всего трактоваться отрицательно и применяться лишь в качестве украшения нарядного одеяния для недостижимой мощи абсолютного значения, раньше чем получит возможность выявиться то сознательное отделение друг от друга и отбирающее сравнение друг с другом явлений родственных и, однако, отличных от значения, образ которого они должны дать.

Эти намеченные три главные ступени, в свою очередь, расчленяются далее внутри самих себя следующим образом.

Первая глава

А. Первая ступень сама еще не может называться символической в собственном смысле, не может даже, собственно говоря, считаться принадлежащей области искусства. Она только пролагает путь для искусства вообще и для символического искусства в частности. Это — непосредственное субстанциальное единство абсолютного как духовного значения с его нераздельным чувственным существованием в некоем природном облике.

В. Вторая ступень образует переход к символу в настоящем смысле: на этой ступени первое единство начинает рас-

падаться, и теперь, с одной стороны, всеобщие значения выделяются из общей связи и поднимаются выше единичных явлений природы, а с другой — они, однако, в этой представляемой всеобщности должны осознаваться в форме конкретных предметов природы. В этом двойственном стремлении придать духовному чувственный характер и чувственному духовный характер проявляются на этой ступени их различия вся фантастика и путаница, все неустановившееся и дикое брожение разнородных элементов в символическом искусстве, которое хотя и чувствует смутно неадекватность своих оформлений, однако не может помочь беде иначе, как посредством искажения обликов, сообщая им неизмеримость чисто количественной возвышенности. Мы поэтому живем на этой ступени в мире, полном чистых вымыслов, невероятностей и чудес, не встречая, однако, подлинно прекрасных произведений искусства.

С. Пройдя через эту борьбу между значениями и их чувственным изображением, мы достигаем, в *третьей*, ступени символа в настоящем смысле, на которой символическое художественное произведение лишь впервые достигает завершенности и в полной мере выявляет все свое своеобразие. А именно здесь формами и обликами больше уже не являются чувственно существующие предметы, которые, как это происходит на первой ступени, не будучи созданиями искусства, непосредственно совпадают с абсолютным в качестве его наличного бытия, или, как на второй ступени, могут устранить свое отличие от всеобщности значения только посредством напыщенного расширения фантазией особенных предметов природы и событий. То, что теперь получает наглядность в качестве символического облика, есть, напротив, созданное искусством образование, которое, с одной стороны, должно представлять само себя в присущем ему своеобразии, но, с другой стороны, должно, вместе с тем, проявлять не только этот единичный предмет, а дальнейшее всеобщее значение, которое должно быть приведено в связь с этим предметом и познано в нем, так что эти облики встают перед нами как задачи, предъявляющие требование, чтобы мы угадали тот внутренний смысл, который в них вложен.

Относительно этих более определенных форм еще первоначального символа мы можем вообще предварительно заметить, что они происходят из религиозного мирозерцания целых народов; поэтому мы здесь напомним их историческую сторону. Нельзя, однако, с полной строгостью отделить друг от друга историческую и логическую стороны, ибо отдельные виды схватывания и оформления, как это свойственно вообще художественной форме, перемешиваются друг с другом, так что форма, которую рассматриваем как основной тип, харак-

теризующий мирозерцание одного народа, встречается также и у предшествующих или более поздних, последующих народов, хотя у них она играет подчиненную роль и встречается редко. Но если отвлечься от этих редких черт, то мы должны искать конкретных наглядных иллюстраций *первой* ступени в *древнеперсидской* религии, *второй* ступени — в *Индии*, а *третьей* — в *Египте*.

Вторая глава

Благодаря указанному ходу развития значение, до сих пор более или менее затемненное своим особенным чувственным образом, наконец, вышло на свободу и, следовательно, осознается самостоятельно в своей ясности. Благодаря этому собственно символическое отношение разложилось, и теперь, когда абсолютное значение понимается как всеобщая, проходящая через все вещи и явления *субстанция* всего являющегося мира, искусство субстанциальности как символика *возвышенного* сменяет собою чисто символически-фантастические значения, искажения и догадки.

Здесь мы должны различать *две* точки зрения, которые находят свое основание в разном отношении между субстанцией как тем, что абсолютно и божественно, и конечностью явлений. А именно, что отношение может быть двоякого рода — *положительным* и *отрицательным*, хотя в обеих формах должна получить наглядность в вещах не их частный облик и частное значение, а их всеобщая душа и положение, занимаемое ими по отношению к этой субстанции, так как всегда должна найти свое выявление всеобщая субстанция.

А. На первой ступени это отношение понимается таким образом, что субстанция как свободное от всякой частной особенности все и единое имманентно определенным явлениям как их порождающая и животворящая душа, и теперь узревается в этой имманентности как утвердительно присутствующее и схватывается и изображается отрекающимся от самого себя субъектом посредством любящего погружения в ту сущность, которая находится во всех этих вещах. Такое понимание дает нам искусство возвышенного пантеизма, как мы его в зачатках находим уже в Индии, как оно затем получило самое блестящее развитие в магометанстве и его мистическом искусстве и как мы его, наконец, снова встречаем в более углубленном субъективном виде в некоторых явлениях христианской мистики.

В. Отношение, присущее возвышенному в собственном смысле, *отрицательное* отношение, мы можем найти только в *еврейской* поэзии, в этой поэзии великолепного, которая умеет прославлять и возвеличивать не имеющего образа царя неба и земли только так, что представляет весь сотворенный

им мир лишь как случайное проявление его могущества, как посланцев его славы, представляет все творения как украшения его величия, отводит даже наивеликолепнейшему только роль слуги бога; эта поэзия даже в наиболее прекрасном видит только отрицательное, так как оно не в состоянии найти адекватное и утвердительно достаточное выражение для силы и власти высшего существа и достигает положительного удовлетворения только посредством покорности твари, которая лишь в чувстве и подтвержденности своей недостаточности становится соразмерной себе и своему значению.

Третья глава

Благодаря тому что знаемое само по себе в его простоте значение приобрело самостоятельность, уже совершилось в себе (an sich) *отделение* его от того признанного уже несоизмерным явления, которое сообщает ему образный характер. Если же внутри этого действительного отделения облик и значение все же приводятся в отношение некоторого внутреннего родства, так, как этого требует символическое искусство, то это соотнесение их друг к другу не содержится непосредственно ни в значении, ни в облике, а в некоем *субъективном третьем*, которое после субъективного созерцания находит в них черты сходства и, полагаясь на это, делает наглядным и объясняет само по себе ясное значение посредством применения родственного единичного образа.

Но, в таком случае, образ, вместо того чтобы быть по-прежнему единственным выражением для абсолюта, представляет собою лишь украшение, и получается благодаря этому отношение, не соответствующее понятию прекрасного, так как образ и значение противостоят друг другу, вместо того чтобы быть вплетенными друг в друга, как это, хотя лишь несовершенно, есть в собственно символическом искусстве. Художественные произведения, делающие своей основой эту форму, остаются поэтому второстепенными, и их содержанием может быть не само абсолютное, а лишь какое-нибудь ограниченное состояние или событие. Художники поэтому пользуются такими формами искусства большей частью лишь случайно, как чем-то дополнительным.

При более тесном рассмотрении мы должны также и в этой главе различать три главные ступени.

А. К *первой* ступени мы причисляем те типы изображения, которые встречаем в *басне*, *притче* и *апологе*. В этих видах произведений искусства *отделение* облика от значения, составляющее характерную черту всей этой области, еще не дано *определенно*, *субъективная* сторона сравнения еще не *подчеркивается*, вследствие чего *главным* и остается изобра-

жение отдельного *конкретного* явления, из которого становится возможным объяснение всеобщего значения.

В. Напротив, на *второй* ступени всеобщее *значение* само по себе получает преобладание над разъясняющим обликом, который может выступать исключительно лишь как *придаток* (Attribut) или произвольно выбранный *образ*. Такими видами являются аллегория, метафора и притча.

С. Наконец, на *третьей* ступени те стороны, которые на прежних ступенях либо были в символе непосредственно объединены, несмотря на их относительную чуждость друг другу, либо хотя и получали в нем самостоятельность и были отделены друг от друга, все же соотносились друг с другом, теперь вполне ясно и всецело *разъединяются*. Благодаря этому получается, с одной стороны, знакомое само по себе согласно его прозаической всеобщности содержание, для которого художественная форма сделалась чем-то совершенно внешним, как в *дидактической поэме*, а с другой стороны, само по себе внешнее понимается и изображается согласно его чистовнешнему характеру, как в так называемой *описательной поэзии*. Но благодаря этому исчезает символическое соединение и соотношение, и мы должны искать вокруг себя другого, подлинно соответствующего понятию искусства объединения содержания и формы.

Первая глава

Приступая теперь к более тесному рассмотрению особенных ступеней развития символического искусства, мы должны начать это рассмотрение с *начальной* формы искусства, истекающего из самой идеи последнего. Таковой, как мы раньше видели, является символическая форма в ее еще неприкосновенном, еще неизвестном и неположенном как голый образ виде — *бессознательная символика*. Но требуется наличие некоторых предпосылок, определяемых самим понятием, прежде, чем эта последняя получит возможность как сама по себе, так и для нашего рассмотрения достигнуть своего собственного символического характера.

Первоначальный исходный пункт можно определить следующим образом.

С одной стороны, символ имеет своей основой непосредственное соединение всеобщего и вследствие этого духовного значения и столь же соответственного, сколь и несоответственного чувственного облика, несовпадение которых, однако, еще не достигло осознания. Но, с другой стороны, эта связь должна быть оформлена *фантазией и искусством*, а не только восприниматься как *чисто непосредственно наличная* божественная действительность. Ибо символизм впервые воз-

никает для искусства лишь с *отделением* некоего всеобщего значения от непосредственно *наличного в природе*, в существовании которого абсолютное узревается как действительно присущее. Эти две стороны представляют собой предварительные ступени подлинно символического в искусстве.

Первой предпосылкой для возникновения символического искусства является поэтому как раз то порожденное не искусством, а помимо него найденное в действительных предметах природы и человеческих деятельности непосредственное единство абсолютного и его существование в являющемся мире.

А. НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО ЗНАЧЕНИЯ И ОБЛИКА

В это созерцаемое непосредственное тождество божественного, осознаваемого как единое со своим существованием в природе и человеке, не вошли ни природа, как она есть, ни абсолютное, взятое само по себе, абсолютное, оторванное от природы, сделанное самостоятельным, так что, следовательно, нельзя, собственно, говорить о различии между внутренним и внешним, значением и обликом, потому что внутреннее еще не отделилось от своей непосредственной действительности в существующем. Поэтому если мы здесь говорим о значении, то это — *наша* рефлексия, проистекающая для нас вообще от потребности рассматривать форму, получаемую в качестве созерцания духовным и внутренним как нечто внешнее, сквозь которое мы желаем заглянуть во внутреннее, в душу и значение, дабы получить возможность понять его. Но именно поэтому мы должны проводить существенное различие относительно таких всеобщих созерцаний между теми случаями, когда сами народы, которые воспринимали их, имели в виду внутреннее как внутреннее их значение, и теми случаями, когда лишь *мы* познаем в них некое значение, получающее свое внешнее выражение в созерцании.

В этом первом единстве, стало быть, нет такого различия между душою и телом, понятием и реальностью. Телесное и чувственное, природное и человеческое не суть только выражение некоего значения, которое следует отличать от них, а само являющееся понимается как некая непосредственная действительность и присутствие абсолютного, каковое не получает ни особого, ни какого-нибудь другого самостоятельного существования, а есть исключительно только непосредственное присутствие предмета, который представляет собою бога или божественное. В поклонении, например, ламе этого единичного, действительного человека знают и понимают непосредственно как бога, и точно так же в других религиях приолы солнце, горы, реки, луна, отдельные животные — бык, обезьяна и т. д. — рассматриваются как непосредственные божественные существа и почитаются священными. Сход-

ное с этим, хотя и более углубленно, еще обнаруживается в некоторых отношениях также и в христианском религиозном воззрении. Согласно, например, католическому учению священный хлеб есть действительное тело бога, вино — действительная кровь бога, и Христос непосредственно присутствует в них. Даже согласно лютеранской вере, хлеб и вино превращаются посредством вкушения их с верой в действительное тело и вино. В этом мистическом тождестве нет ничего такого, что было бы лишь символическим; только в учении реформистов появляется этот исключительно символический момент, благодаря тому что здесь духовное отделяется от чувственного, становится самостоятельным, и вследствие этого можно брать внешнее только как намек на отличное от него значение. В чудотворных образах девы Марии божественная сила действует в качестве непосредственно присутствующей в них, а не в качестве лишь того, на что образы лишь символически намекают.

Но наиболее глубоко проникающим и широко распространяемым мы находим указанное представление об этом совершенно непосредственном единстве в жизни и религии того древнего народа, который исповедывал зендскую религию, в религии того народа, представления и учреждения которого сохранились для нас в Зенд-Авесте.

1. А именно, зороастрова религия рассматривает свет в его природном существовании — солнце, звезды, огонь в его свечении и горении — как абсолютное, не отделяя этого божества от света как простого выражения и отображения, или эмблемы. Божественное значение не стоит отдельно от формы своего существования, от светил. Ибо если свет и берется зороастровой религией в смысле благого, справедливого и вследствие этого благодетельного, сохраняющего и распространяющего жизнь, то он все же не считается только образом блага, а само благо есть свет. И точно так же обстоит дело с противоположностью между светом и тьмой, как нечистым, вредным, дурным, разрушительным, смертоносным и т. д.

Подразделяется и расчленяется это воззрение следующим образом.

(а) *Во-первых*, хотя божественное, как светло-чистое в себе, и противоположное ему темное и нечистое *олицетворяются* и получают после этого имени *Ормузда* и *Аримана*, однако это олицетворение остается совершенно *поверхностным*. Ормузд не есть свободный в себе, нечувственный субъект, подобно еврейскому богу, или подлинно духовный и личный, подобно христианскому богу, которого представляем себе как действительно личного, самосознательного духа, а Ормузда, хотя его и называют царем, великим духом,

судьей и т. д., не отделяют, однако, от его чувственного существования в качестве света и светила. Он лишь представляет собою всеобщее всех особенных существ, в которых действительно существует свет, и, следовательно, божественное и чистое, но он не уходит из всего существующего в себя в качестве самостоятельной духовной всеобщности. Он остается в существующих особенностях и единичностях подобно тому как род находится в видах и индивидуумах. Он, правда, в качестве такого всеобщего получает преимущество перед всем особенным и является первым, наивысшим, блестящим, как золото, царем царей, самым чистым, самым лучшим, но свое существование он имеет во всем светлом и чистом, подобно тому как Ариман существует во всем темном, злом, гибельном и больном.

(b) Вот почему это воззрение сразу расширяется и переходит в представление о *царстве* света и *царстве* тьмы и борьбы между ними. В царстве Ормузда находятся прежде всего *амшаспанды* как семь главных небесных светил, которым воздаются божеские почести, потому что они представляют собою основные особенные существа света и поэтому в качестве великих и чистых обитателей неба составляют существование самого божества. Каждый амшаспанд, к которому принадлежит также и Ормузд, имеет свой день, в который он председательствует, благословляет мир и благодетельствует ему. Ниже их стоят *изеды* и *ферверы*, которые, хотя и олицетворяются религиозным представлением подобно самому Ормузду, не получают, однако, определенного человеческого облика, который сделал бы их наглядным, так что существенным для созерцания является не духовная и не телесная субъективность, а существование как свет, сияние, блеск, свечение, излучение. Подобным же образом единичные предметы природы, которые сами не существуют внешне как светила и светящиеся тела, — животные, растения, равно как человеческий мир по своей духовности и телесности, отдельные поступки и состояния, вся государственная жизнь, царь, окруженный семью великими, расчленение сословий, города, округа со своими начальниками, которые в качестве самых лучших и чистых людей должны быть образцами для других и оказывать им покровительство, — вообще вся действительность рассматривается как царство Ормузда. Ибо все, что носит в себе и распространяет преуспевание, жизнь, сохранение, есть некое существование света и чистоты и, следовательно, существование Ормузда. Всякая отдельная истина, доброта, любовь, справедливость, всякое отдельное живое существо, все благодетельное, покровительствующее, духи, блаженство, милосердие — рассматриваются Зороастром как светлое и божественное в самом себе. Царство Ормузда

есть действительное, наличное, чистое и светящее и, притом, Зороастр не делает различия между явлениями природы и явлениями духа, точно так же как в самом Ормузде свет и благодать, духовное качество и чувственное непосредственно совпадают. *Блеск* какой-нибудь твари является поэтому для Зороастра совокупностью духа, силы и всякого рода жизненных движений, поскольку они именно направлены на положительное сохранение, устранение всего дурного и вредного в самом себе, ибо то, что в животных, людях, растениях является реальным и благом, есть свет, и мерой и качеством этого света определяется большая или меньшая степень блеска всех предметов.

Такие же расчленения и ступени мы находим также и в царстве Аримана, с той лишь разницей, что в этой области достигает действительности и господства духовно дурное и природно плохое, вообще разрушительное и активно отрицательное. Но власть Аримана не должна получить дальнейшего распространения, и целью для всего мира ставится поэтому уничтожение царства Аримана; оно должно быть раздавлено, дабы во всех жил, присутствовал и царствовал один лишь Ормузд.

(с) Этой общей цели посвящена вся человеческая жизнь. Задача каждого отдельного человека состоит не в чем ином, как в самоочищении духовном и телесном, равно как и в распространении этого благодеяния и борьбы с Ариманом в человеческих и природных состояниях и деятельности. Высшей, святой обязанностью является возвеличение Ормузда в его творениях, любить все, что пришло от этого света и чисто в самом себе, любить его, поклоняться и стараться быть угодным ему. Ормузд есть начало и конец всякого поклонения. Поэтому парс прежде всего должен призывать в мыслях и словах Ормузда и молиться ему. После того как он воздаст хвалу тому, из которого излучился весь мир чистого, он должен обратиться по порядку со своей молитвой к особнным предметам, начиная с тех, которые стоят на высшей ступени величия, достоинства и совершенства, ибо, говорит парс, поскольку они благи и чисты, Ормузд пребывает в них и любит их, как своих чистых сыновей, которые радуют его, как в начале возникновения всех существ, ибо все родилось через него новым и чистым. Сначала человек должен обратиться с молитвой к амшаспандам как к ближайшим отпечаткам Ормузда, как к первым и самым блестящим, окружающим его трон и споспешествующим его господству. Молитвы к этим небесным духам имеют в виду в точности их свойства и занятия, и если молитва обращена к звездам, то принимается во внимание время их появления. Солнце призывается днем и всегда различно,

смотря по тому, восходит ли оно, стоит в зените или заходит. С утра до полдня парс молится, главным образом, о том, чтобы Ормузд увеличил свой блеск, а вечером он молится о том, чтобы солнце завершило свой жизненный путь под покровительством Ормузда и всех изедов. Но, главным образом, парс поклоняется Митре, который как оплодотворитель земли, пустынь изливает на всю природу питательные соки, а как могущественный борец против всех девов раздора, войны, беспорядка и разрушения он является перводателем мира.

Далее, парс восхваляет в своих в общем однообразных гимнах как бы идеалы, самое чистое и истинное в людях, а затем ферверов, как чистых человеческих духов, в какой бы части света они ни жили. В особенности парс молится чистому духу Зороастра, а затем стоящим во главе сословий, городов, округов, и духи всех людей, рассматриваются как уже теперь вполне связанные между собою, как члены живого общества света, которые впоследствии в Горотмане еще больше станут едиными. Наконец, парс не забывает также и животных, гор, деревьев, а призывает в своих молитвах также и их. Обращая свой взор к Ормузду, он восхваляет благое в них, услуги, которые они оказывают человеку, и, в особенности, он поклоняется первому и превосходнейшему в своем роде, как некоторой форме существования *Ормузда*. Помимо предписывания этих молитв Зенд-Авеста настойчиво требует *практического* совершения добрых дел и чистоты в мыслях, словах и деяниях. Парс должен быть подобен свету во всем своем внешнем поведении и внутренней жизни, должен в своей жизни и делах быть подобным амшаспандам, изедам, Зороастру и всем хорошим людям. Ибо последние живут и жили в свете, и все их деяния суть свет; поэтому каждый должен иметь их перед глазами как образец и следовать их примеру. Чем больше человек выражает в своей жизни и делах подобные свету чистоту и благость, тем ближе ему небесные духи. Подобно тому как изеды осыпают все благодеяниями, животворят и делают все плодородным и дружелюбным, так и парс стремится очищать, облагораживать природу, повсюду распространять свет жизни и радостное плодородие. Действуя так, он питает алчущих, ухаживает за больными, жаждущему он предлагает живительный напиток, страннику кров и ложе, земле он дает чистые семена, копает чистые каналы, насаждает деревья в пустыне, помогает, где может, росту, заботится о питании и оплодотворении живых существ, о чистом блеске огня, удаляет мертвых и нечистых животных, устраивает бракосочетания, и она сама, святая Саландомада, изед земли, радуется этому и противодействует вреду, который стараются нанести девы и дарванды.

2. После этого краткого описания существеннейших основных воззрений повторим еще раз вопрос о *символическом* характере их; в этих воззрениях *еще совершенно отсутствует* то, что мы назвали символическим. С одной стороны, свет, разумеется, существует как явление природы, но, с другой стороны, он обладает значением добра, благодетельного, сохраняющего, так что, можно было бы сказать, действительное существование света есть лишь образ для выражения этого всеобщего значения, проходящего через всю природу и человеческий мир. Но если иметь в виду воззрение самих парсов, то приходится сказать, что разлучение существования и его значения ложно, ибо для них *свет* как свет именно и есть добро, и они понимают его так, что он в качестве *света* наличен и действует во всем особо существующем, благом, живом, положительном. Всеобщее и божественное осуществляет себя, правда, через различия особых существ в мире, однако в этом его обособленном и отделенном существовании все же продолжает существовать субстанциальное, нераздельное единство значения и образа, и различия, которые мы встречаем в этом единстве, затрагивают не отличия значения как значения от его проявления, а лишь различия существующих предметов, как, например, различия между звездами, растениями, человеческими умонастроениями и поступками, в которых божественное в качестве света или тьмы рассматривается как наличное.

В дальнейших своих представлениях это воззрение переходит, правда, к некоторым зачаткам символизма. Однако эти зачатки символизма не составляют настоящего типа всего этого способа воззрения, а могут быть признаны лишь стоящими одиноко высказываниями. Так, например, Ормузд говорит однажды о своем любимце Джемшиди: «Святой фервер Джемшида, сына Вивенгама, был велик предо мной. Его рука взяла от меня кинжал, клинок которого был золотым и рукоятка которого была золотой. Затем Джемшид побывал в трехстах частях земли. Он рассек земное царство своей золотой пластинкой, своим кинжалом и сказал: Сапандамад, радуйся! Он сказал с молитвой священное слово прирученным животным, диким животным и людям. Таким образом, его проезд стал счастьем и благословением для этих стран, и бежались большими толпами домашние животные, полевые животные и люди». Здесь кинжал и рассекание земли представляют собою образ, значением которого, как мы можем предположить, является земледелие. Земледелие еще не является самостоятельной духовной деятельностью, но столь же мало оно является чем-то чисто природным, а представляет собою порожденную обдумыванием, рассудком и опытом всеобщую работу человека, которая проходит красной

нитью через все его жизненные отношения. В изображении странствия Джемшида нигде, правда, не говорится определенно, что это рассекание земли кинжалом должно служить намеком на земледелие, и там в связи с этим рассеканием земли ничего не сказано о том, что земля стала благодаря этому плодородной и принесла плоды. Однако так как в этом единичном деянии подразумевается, повидимому, вместе с тем нечто большее, чем это единичное странствие и разрыхление почвы, то мы должны искать в нем чего-то, на что здесь намекается символически. Сходно с этим обстоит дело с более частными представлениями, как мы их, в особенности, встречаем в позднейшей фазе развития культа Митры, где последний изображался в виде юноши, который, стоя в полутемном гроте, поднимает кверху голову быка и всаживает ему в шею кинжал, а змея в это время вылизывает кровь, и скорпион обгрызает его детородные части. Это символическое изображение объясняли то астрономически, то как-нибудь иначе. Однако более обще и глубже можно принимать, что бык представляет собою вообще природное начало, над которым человек, духовное, одерживает победу, хотя очень может быть, что здесь примешаны также и астрономические намеки. Но что в этом изображении содержится символический намек на такого рода поворот, как победа духа над природой, о которой мы только что говорили, на это указывает также и имя Митры, означующее «посредник», и это, в особенности, верно относительно позднейшей эпохи, когда возвышение над природой уже стало потребностью народов.

Но такого рода символы, как мы уже сказали, появляются в воззрениях древних парсов *лишь* мимоходом и не представляют собою основачала, проходящего красной нитью через весь способ понимания.

В еще меньшей мере носит *символический* характер предписанный Зенд-Авестой *культ*. Мы здесь, например, не находим символических танцев, прославляющих или подражающих запутанному течению светил, и столь же мало мы находим и другие деятельности, которые считались бы лишь образом, являющимся символическим намеком на некоторые всеобщие представления, а все те действия, которые вменяются парсу в религиозную обязанность, суть предприятия, имеющие своей целью действительное распространение чистоты как во внутренней жизни человека, так и во внешней природе и представляются целесообразным свершением общей цели. осуществлением господства Ормузда во всех людях и предметах природы; эта цель, следовательно, не является тем, на что лишь намекается в этих действиях парса, а она в нем полностью осуществляется.

3. Точно так же, как во всем этом воззрении нет типа символизма, так в нем отсутствует и собственно *художественный* характер. Можно, правда, в общем называть господствующий в нем способ представления *поэтическим*, ибо отдельные предметы природы столь же мало берутся в их непосредственном виде и, вследствие этого, случайной и прозаической незначительности, как и отдельные человеческие умонастроения, состояния, поступки, а все они созерцаются согласно их существенной природе, созерцаются в свете абсолютного как света. И точно так же и наоборот: всеобщая сущность конкретной действительности природы и человека понимается в этом воззрении не в смысле их лишенной существования и образа всеобщности, а это всеобщее и то единичное, о котором только что шла речь, здесь представляют себе и высказывают как нечто единое. Такое воззрение мы имеем право считать прекрасным, широким и великим, а по сравнению с нелепыми и бессмысленными образами идолов свет как нечто чистое внутри себя и всеобщее, несомненно, соответствует добру и истине. Но поэзия в этом воззрении всецело застревает в общих представлениях и не доходит до искусства и художественных произведений. Ибо здесь ни благое и божественное не определено в самом себе, ни образ, форма этого содержания, не порождается из духа, а, как мы уже видели, само наличное — солнце, звезды, действительные растения, животные, люди, существующий огонь — схватывается этим воззрением как уже в своей *непосредственности* адекватный облик абсолютного. Чувственное изображение не образуется, формируется и вымышляется силами духа, так этого требует искусство, а его в качестве адекватного выражения находят непосредственно во внешнем существовании и высказывают его как таковое. Единичное, правда, фиксируется, с другой стороны, представлением также и независимо от его реальности, как это мы видим, например, в представлениях об изедах, о фэрверах, о гениях отдельных людей; однако поэтический вымысел в этом начинающемся отделении необычайно слаб, так как различие остается совершенно формальным, так что гений, изед, фэрвер не получают и не должны получать своеобразного оформления, а всецело характеризуются лишь тем же содержанием, той же пустой формой субъективности, которыми уже характеризуется существующий индивидуум. Фантазия здесь не создает ни другого, более глубокого значения, ни самостоятельной формы более богатой внутри себя индивидуальности. И хотя мы видим, далее, что особые существа объединяются в общие представления и роды, которым как таковым родовым существам представление сообщает реальное существование, все же и это возведение множества в некое объемлю-

щее существенное единство, которое берется как зародыш и основа единичностей одного и того же вида и рода, в свою очередь является лишь деятельностью фантазии в неопределенном смысле, а не произведением поэзии и искусства в собственном смысле. Так, например, священный огонь Бейрама есть существенный огонь; среди вод также встречается вода всех вод. Он считается самым первым, самым чистым, самым крепким из всех деревьев, перводеревом, в котором течет жизненный сок, несущий бессмертие; среди гор мы встречаем *Альбордж*, священную гору, изображаемую как первый зародыш всей земли, стоящей в сиянии света; с этой горы приходили благодетели людей, обладавшие познанием света, и на ней покоятся солнце, луна и звезды. В целом, однако, следует сказать, что в этом воззрении всеобщее созерцается в непосредственном единстве с наличной действительностью особых вещей, и лишь кое-где общие представления делаются чувственно наглядными посредством особых образов.

Говоря еще прозаичнее, культ имеет своей целью действительное осуществление господства Ормузда во всех вещах и требует лишь, чтобы каждый предмет был соответственен и чист, причем культ даже не стремится к тому, чтобы создать из этих наличных предметов художественное произведение, существующее как бы в непосредственной жизненности, подобно тому как это удавалось в Греции борцам и т. д., умевшим давать в лице своего прекрасно развитого благодаря упражнению тела как бы живое художественное произведение.

Со всех этих сторон и соотношений первое единство духовной всеобщности и чувственной реальности составляет лишь *основу* символического в искусстве, но само по себе еще не является собственно символическим и не создает художественных произведений. Чтобы достигнуть этого ближайшего этапа, требуется дальнейшее движение, переход от только что рассмотренного нами первого единства к *различию* и *борьбе* между значением и его обликом.

В. ФАНТАСТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА

Напротив, если сознание выходит за пределы непосредственно созерцаемого тождества абсолютного и его внешне воспринятого существования, то перед нами выступает как существенное определение *отделение* друг от друга соединенных раньше сторон, которое непосредственно побуждает нас сделать попытку снова уничтожить получившийся разрыв посредством инкрустирования друг в друга разлученных сторон фантастическим способом.

Лишь вместе с этой попыткой возникает подлинная лот-

ребность в искусстве. Ибо если представление фиксирует свое содержание, теперь уже не созерцаемое лишь непосредственно в наличной реальности, если представление фиксирует это содержание как самостоятельное, оторванное от данного существования, то тем самым духу ставится задача оформлять общие представления иначе, чем прежде, оформлять так, чтобы эта новая форма была созданием самого духа, сделать эти общие представления фантастическими, чтобы они могли стать предметом созерцания и восприятия, и в процессе этой деятельности создавать художественные образования. Так как в пределах первой сферы, в которой мы пока находимся, эта задача может быть разрешена лишь символически, то может казаться, что мы уже теперь находимся на почве символического в собственном смысле этого слова. Однако это не так.

Прежде всего мы встречаемся здесь с образованиями кипучей фантазии, которая в своем фантастическом беспокойстве способна лишь наметить путь, могущий привести к подлинному средоточию символического искусства. А именно, при первом выступлении различия и соотношения между значением и формой изображения то и другое, как разлучение, так и объединение, еще носят запутанный характер. Этот запутанный характер является необходимым потому, что каждая из отличенных сторон еще не доросла до того, чтобы стать целостностью, носящей в самой себе тот момент, который составляет основное определение другой стороны, и, лишь благодаря тому, что каждая из этих сторон станет таковой целостностью, впервые может получиться подлинное адекватное единство и примирение. Дух, взятый согласно своей целостности, определяет, например, сторону внешнего явления также и из самого себя, как равно и внутри себя целостное и соответственное явление есть само по себе лишь внешнее существование духовного. Но при этом первом отделении друг от друга постигнутого духом значения и наличного мира явлений значения суть не значения конкретной духовности, а абстракции, и их выражение тоже является непроникнутым духовностью и вследствие этого лишь абстрактно внешним и чувственным. Стремление к различению и объединению остается поэтому опьянением, неопределенно и без меры перескакивающим непосредственно от чувственных единичностей к самым всеобщим значениям и умеющим находить для внутренне достигнутого в сознании лишь совершенно противоположную форму чувственных созданий (*Gestaltungen*). Это-то противсречие и должно подлинно объединить элементы, стремящиеся прочь друг от друга. Однако гонимое из одной стороны в противоположную и снова отбрасываемое от последней к первой, оно, в самом деле, ме-

чется лишь беспокойно туда и сюда и полагает, что в этом колеблющемся, мечущемся в разные стороны стремлении к разрешению, в этом брожении оно уже нашло успокоение. И оказывается поэтому, что, вместо того чтобы получилось полное удовлетворение, противоречие как раз выставляется как истинное объединение и, стало быть, самое несовершенное объединение выставляется как объединение, собственно говоря, более всего соответствующее искусству. Поэтому мы не должны искать истинной красоты в этой области смутности и путаницы. Ибо при этом не знаящем остановки перепрыгивании от одной крайности к другой мы находим, с одной стороны, что с изображенным чувственным как в его единичности, так и в его стихийном проявлении ширь и мощь всеобщих значений связаны совершенно неадекватным способом, а если мы исходим из наиболее всеобщего, то мы убеждаемся, с другой стороны, что оно самым превратным образом, бесстыдно выдвинуто в самое что ни на есть чувственное наличие. А если и начинает осознаваться чувство этого несоответствия, то фантазия не находит другого средства спасти себя, как тем, что дает искажения: она помогает горю тем, что выпирает особенные облики за пределы их твердо очерченной особенности, расширяет их, изменяет, делая их неопределенными, разрывает их связь и увеличивает их до того, что они становятся безмерными; этим она, стремясь к примирению, выявляет перед нами как раз противоположное в его непримиренности.

Эти первые, еще самые дикие попытки фантазии и искусства нам встречаются преимущественно у древних *индусов*. Главный их недостаток, сообразно понятию этой ступени, состоит в том, что они не в состоянии ни овладеть понятием в его ясности, ни охватить наличную действительность в отличающих ее облике и значительности. Индусы поэтому и показали себя неспособными к историческому пониманию лиц и событий, ибо для исторического рассмотрения требуется трезвость, делающая обладающего им способным воспринимать и понимать происходящее само по себе, в его действительном виде, в его эмпирических опосредствованиях, основаниях, целях и причинах. Этой прозаической рассудительности противится стремление индусов непременно сводить все и вся к безусловно абсолютному и божественному и видеть перед собою в самом что ни на есть обычном, самом что ни на есть чувственном созданном фантазией присутствии и деятельности богов. Так как порядок, рассудительность и прочность, характеризующие обыденное сознание и прозу, оставляются ими совершенно без внимания, то при всем богатстве и грандиозной смелости воображения они в своем путанном перемешивании конечного и абсолютного впадают

также в какой-то колоссальный фантастический вздор, перескакивают от самого интимного и глубокого к вульгарнейшей повседневности, чтобы исказить как одну, так и другую крайность, непосредственно превращая их одна в другую.

Что касается более определенных черт этого состояния непрерывного опьянения, этого сумасшествия и сведения с ума, то нам здесь нужно вкратце обозреть не религиозные представления как таковые, а лишь те основные моменты, по которым этот способ воззрения принадлежит области искусства. Этими основными моментами являются следующие.

1. Одной крайностью индусского сознания является сознание абсолютного как в себе всецело всеобщего, не имеющего различий и вследствие этого вполне неопределенного. Так как эта самая крайняя абстракция не имеет особого содержания и ее нельзя также представлять себе как конкретную личность, то она ни с какой стороны не оказывается материалом, который созерцание могло бы хоть как-нибудь оформить. Ибо Брами как представляющий собою вообще высшее божество абсолютно не может быть воспринят внешними чувствами, да и, собственно говоря, не может быть даже объектом мышления, так как мышление предполагает самосознание, полагающее для себя некий предмет, чтобы найти себя в нем. Всякое понимание есть уже отождествление «я» и объекта, некое примирение тех объектов, которые разлучены вне этого понимания; то, чего я не понимаю, не познаю, остается чем-то чуждым мне и иным. Но индусский способ объединения человеческого «я» с Брамой есть не что иное, как все возрастающее и возрастающее взвинчивание, доведение до этой самой крайней абстракции, в которой должно исчезнуть не только все конкретное содержание, но и самосознание, раньше чем человек получит возможность достигнуть ее. Индус поэтому не знает примирения и тождества с Брамой в том смысле, что человеческий дух доходит до *сознания* этого единства, а единство состоит для него в том, что как раз сознание и, следовательно, всякое содержание мира природы и человека совершенно исчезает. Уничтожение сознания, опустошение его до абсолютной бессмысленности и бесчувственности признается высшим состоянием, делающим человека самим высшим богом, Брамой.

Эта абстракция, представляющая собою одно из самых суровых иг, какое человек может наложить на себя, безразлично, будем ли мы брать ее как Брамму или как чисто теоретический культ, совершающийся во внутренней жизни человека, как заглушение и постепенное умерщвление сознания, — эта абстракция не является предметом фантазии и искусства; последнее получает возможность проявиться

в многообразных картинах лишь при изображении пути, ведущего к этой цели.

2. Но и наоборот, индусское воззрение также и перескакивает непосредственно от этой области сверхчувственного к самой грубой чувственности. Однако так как непосредственное и благодаря этому спокойное тождество обеих сторон уничтожено, а вместо него основным типом сделалось *различие* внутри тождества, то это противоречие гонит нас без всякого опосредствования из крайне конечного в божественное, а из последнего снова в крайне конечное, и мы живем среди созданий, возникших из этого извращения обеих сторон, превращения одной в другую, как в мире ведьм, в котором нет никаких определенных фигур и всякая фигура исчезает под руками, внезапно превращается в противоположную или развивается, принимает преувеличенно громадные размеры и лопается, когда надеешься, что вот-вот схватишь ее.

Укажем общие виды, в которых проявляется индусское искусство.

(а) С одной стороны, представление вкладывает огромное содержание абсолютного в *непосредственно чувственное* и единичное таким образом, что само это единичное, взятое без всяких в нем изменений, а просто таковым, каково оно есть, должно воплотить в себе в совершенстве такого рода содержание и существовать как это содержание для созерцания. В «Рамайане», например, друг Рамы, обезьяний князь Гануман, является главной фигурой и совершает самые смелые подвиги. Следует указать, что в Индии вообще обезьяне поклоняются как богу, и там существует целый город обезьян. В обезьяне как данной единичной обезьяне индусы созерцают с удивлением и обожают бесконечное содержание абсолютного. Такую же роль играет корова Сабала, которая в «Рамайане», в эпизоде о подвигах покаяния Висвамитры, тоже выступает перед нами, как существо, обладающее неизмеримым могуществом. Существуют затем в Индии семьи, в которых прозябает само абсолютное как данный действительно существующий человек, и этого последнего, взятого таким, каким он непосредственно живет и существует, почитают как бога, хотя бы это был совершенно тупой и глупый человек. То же самое мы находим также в ламаизме, где также отдельный человек является предметом величайшего поклонения как присутствующий среди людей бог. Но в Индии обоготворяют не только одного единственного человека, а каждый брамин с самого начала уже по самому факту своего рождения в своей касте считается Брамой и достиг природным образом, уже своим чувственным рождением, того второго рождения посредством духа, которое де-

лает человека тождественным с богом, так что, следовательно, высочайшая вершина самого божественного непосредственно снова падает в совершенно обыденную чувственную действительность существования. Ибо хотя браминам вменяется в священнейшую обязанность читать Веды, чтобы они достигли благодаря этому чтению понимания божественных глубин, однако они могут выполнять эту свою обязанность совершенно механически, без всякого усилия ума, не теряя все же своей божественности. Сходным образом, одним из самых общих отношений, составляющих предмет изображения у индусов, является акт оплодотворения, возникновения, подобно тому как древние греки считали Эроса древнейшим богом. Это порождение, эта божественная деятельность, нужно прибавить, носит в многочисленных изображениях совершенно чувственный характер, и мужские и женские половые органы считаются священнейшими предметами. И точно так же даже тогда, когда божественное вступает в действительность само по себе, в своей божественности, оно совершенно тривиальным образом вовлекается в самую гущу крайней повседневщины. Так, например, в начале «Рамаяны» нам рассказывают, как Брама пришел к Валмикису, мифическому певцу «Рамаяны». Валмикис принимает его так, как индусы обычно принимают гостей: наговаривает ему много комплиментов, ставит перед ним стул, приносит ему воду и фрукты. Брама, действительно, садится и заставляет хозяина сделать то же самое. Так они долго сидят; наконец, Брама приказывает Валмикису сочинить «Рамаяну».

Здесь также еще нет, собственно, символического понимания, ибо хотя у индусов, как этого требует символ, образы заимствуются из существующего материала и применяются затем к более общим значениям, однако здесь еще недостает другой стороны символического понимания: нет именно того, как этого требует последнее, чтобы особые существа *были не* действительно абсолютными значениями для созерцания, а лишь *намекami* на них. Для индусской фантазии обезьяна, корова, отдельный брамин и т. д. являются не неким родственным символом божественного, а рассматриваются и изображаются как само божественное, как некое адекватное ему существование.

Но в этом и заключается то противоречие, которое гонит индусское искусство к некоторому второму способу понимания. Ибо, с одной стороны, безусловно нечувственное, абсолютное как таковое, чистое значение берется как истинно божественное, а, с другой стороны, отдельные факты конкретной действительности, даже взятые в их чувственном существовании, тоже непосредственно рассматриваются фантази-

ей как божественные явления. Отчасти, правда, они должны выражать собою только особые стороны абсолютного, однако даже в этих случаях непосредственный единичный предмет, который изображается как соответственное существование этой определенной всеобщности, на самом деле совершенно не соответствует этому своему содержанию и находится с ним в тем более резком противоречии, что значение здесь уже берется в его всеобщности, и, однако, оно в этой своей всеобщности явно отождествляется непосредственно фантазией с наиболее чувственным и единичным.

(b) Ближайшего разрешения этого раздвоения, как мы об этом уже говорили вкратце, индусское искусство ищет в *безмерности* своих созданий. Для того чтобы отдельные образы как именно чувственные образы могли сами по себе достигнуть всеобщности, индусское искусство их искажает, придает им колоссальные размеры, превращает в гротескные, дикие карикатуры. Ибо отдельный образ, который должен выразить не сам себя и свойственное ему как особому явлению значение, а некое лежащее вне его всеобщее значение, удовлетворяет созерцание только после того, как он будет увлечен за пределы самого себя, сделается чудовищно огромным, безмерным. Здесь стремятся достигнуть широты и всеобщности значения преимущественно посредством расточительного преувеличения объема как в отношении пространственных размеров, так и в отношении временной неизмеримости, а также и в отношении числа одних и тех же органов и частей; для последней цели индусское искусство делает эти изображаемые им чувственные существа многоголовыми, многорукими и т. п. Так, например, яйцо содержит в себе птицу. И вот это единичное существо расширяется фантазией и превращается им в безмерное представление о мировом яйце как покрове всеобщей жизни всех вещей, в котором Брами, рождающий бог, проводит, ничего не делая, год творения, пока половинки яйца не распадутся одной лишь силой его мысли. Кроме предметов природы в ранг значения некоего действительного божественного деяния возводятся также отдельные люди и события человеческой жизни, причем опять-таки это делается таким образом, что нельзя фиксировать самостоятельно ни божественного, ни человеческого, а оба они всегда выступают перепутанными друг с другом, каждое из них переходит в другое. Сюда принадлежат в особенности воплощения богов, главным образом, Вишну, сохраняющего бога, подвиги которого составляют главное содержание больших эпических поэм. В этих воплощениях божество непосредственно переходит в земные явления. Так, например, Рама представляет собою седьмое воплощение Вишну (Рамачандра). По изображаемым отдельным по-

требностям, поступкам, состояниям, фигурам и способам поведения мы убеждаемся, что содержание этих поэм частью взято из действительных событий, из подвигов древних царей, которые были настолько сильны, что могли установить новые порядки, состояние законности, и мы поэтому находимся здесь на твердой почве действительности, на почве совершенно человеческой жизни. Но верно и обратное: все здесь расширено до того, что стало совершенно туманным, приняло какой-то общий характер, так что мы снова теряем только что приобретенную почву и не знаем, на каком мы свете. Сходным образом события разворачиваются в «Сагунтале». Вначале мы имеем перед собой нежнейший, благоухающий мир любви, в котором все происходит по-человечески, протекая в соответствии с человеческой психологией, а затем нас внезапно уводят от всей этой конкретной действительности и возносят в облака, на небо Индры, где все изменилось и вышло из своего определенного круга, все расширилось и превратилось во всеобщие значения природной жизни в связи с браминами и властью над природными богами, которая дается человеку суровыми аскетическими упражнениями.

И этот способ изображения также нельзя назвать символическим в собственном смысле. Ибо символ в собственном смысле оставляет применяемый им определенный образ в его определенности, оставляет его таким, каким он был раньше, потому что символическое искусство не хочет созерцать в символе непосредственного существования значения со стороны его всеобщности, а хочет лишь намекнуть на значение посредством изображения родственных ему качеств предмета. Но, несмотря на то что индусское искусство и отделяет друг от друга всеобщность и единичное существование, оно все же еще требует их непосредственного, порожденного фантазией единства и поэтому вынуждено, хотя и чувственным способом, лишить существующее его ограниченности и увеличить его до того, что оно сделается неопределенным, и вообще изменять и искажать. В этом растекании определенности и получающейся вследствие этого путанице, т. е. в том обстоятельстве, что в индусском искусстве высшее содержание всегда вкладывается в вещи, явления, события и дела, которые в своей ограниченности сами по себе не обладают в себе мощью такого содержания, а также и не способны его выражать собою, можно поэтому скорее искать что-то, имеющее некоторое сходство с *возвышенностью*, чем собственно символическое. А именно в возвышенном, как мы это увидим после, конечное явление, которое должно сделать наглядным абсолютное, выражает его лишь так, что в самом явлении явственно выступает для нас, что оно не в состоя-

нии достичь содержания. Так, например, обстоит дело с вечностью. Представление о ней становится возвышенным, когда оно должно быть высказано во временных выражениях таким образом, что всякое число, как бы велико оно ни было, все еще недостаточно для выражения этого представления, и его приходится снова и снова увеличивать, никогда не доходя до конца. Как сказано о боге: тысячи лет перед тобою, как один день. Таким исходным образом в индусском искусстве имеется многое, что начинает напоминать такое возвышенное. Важное отличие между этими чертами индусского искусства и возвышенным в собственном смысле состоит в том, что индусская фантазия в таких своих диких созданиях не совершает дела отрицания явлений, которые она изображает, а как раз наоборот, полагает, что этой безмерностью и неограниченностью она уничтожила и заставила исчезнуть различие и противоречие между абсолютным и образами, которые его выражают. И точно так же, как мы не можем признать индусского искусства в этом характеризующем его преувеличении символическим и возвышенным в собственном смысле, так и нельзя его признать *прекрасным* в собственном смысле. Ибо хотя оно дает нам, главным образом в изображении человеческого как такового, много милого и привлекательного, много приятных картин и нежных эмоций, самые блестящие описания природы и чудеснейших детских черт любви и наивной невинности, дает также много великолепного и благородного, все же что касается всеобщих основных значений, здесь, наоборот, духовное остается совершенно чувственным, самое плоское стоит рядом с самым великим, определенность разрушена, возвышенное является только безграничностью, а что касается мифа, то он большей частью переходит в фантастику, являющуюся продуктом беспокойно ищущей силы воображения и дара оформления, в котором совершенно нет рассудка.

(с) И, наконец, из всех тех способов изображения, которые мы можем найти на этой ступени, самым чистым является *олицетворение* и вообще *человеческий образ*. Однако, так как здесь мы еще не должны понимать значения как свободную духовную субъективность, а оно содержит в себе либо какую-нибудь абстрактную, воспринятую в своей всеобщности определенность, либо чисто природное — жизнь рек, гор, созвездий, солнца, — то, собственно говоря, является ниже достоинства человеческого образа быть использованным в качестве выражения такого рода содержания. Ибо согласно своему истинному определению как человеческое тело, так и форма человеческих деятельностей и событий служат выражением лишь конкретного, внутреннего содержания духа, который в этой своей реальности находится у самого себя, а не только имеет в ней некий символ или внешний знак.

Поэтому, с одной стороны, олицетворение остается также еще поверхностным и нуждается, для того чтобы сделаться более наглядным, еще в прочих многообразных формациях, с которыми оно смешивается и вследствие этого само оскверняется: остается оно таковым, несмотря на то, что значение, которое оно призвано представлять, принадлежит как области природы, так и области духа, вследствие того, что это значение абстрактно. А с другой стороны, здесь не субъективность и ее форма доставляют характеристику, а ее *проявления*, деяния и т. д.; ибо лишь в действовании и поступках заключается та более определенная спецификация, которая может быть приведена в связь с определенным содержанием всеобщих значений. Но, таким образом, мы снова сталкиваемся с тем недостатком, что значущим является не субъект, но лишь его проявление, а равно и получается, что события и деяния, вместо того чтобы быть реальностью и получающим действительность существованием субъекта, получают свое содержание и свое значение из какого-то другого источника. Поэтому ряд таких поступков может, правда, в самом себе обладать некоторой последовательностью, истекающей из того содержания, которому такой ряд служит выражением; однако эта последовательность будет снова прерываться и отчасти даже уничтожаться вследствие олицетворения и антропоморфизирования, так как субъективирование ведёт, наоборот, также к произволу в поступках и высказываниях, так что, стало быть, значительное и незначительное перемешивается между собою тем беспорядочнее, чем менее фантазия способна привести в основательную и прочную связь свои значения и их образы. А если содержанием берется исключительно лишь природное, то природное, со своей стороны, недостойно носить человеческий образ, а последний, с другой стороны, как соответственный лишь духовному выражению не способен изобразить чисто природное.

Во всех указанных отношениях это олицетворение не может быть истинным, ибо истина в искусстве, как и истина вообще, требует согласия внутреннего и внешнего, понятия и реальности. Греческая мифология, правда, олицетворяет также и Понт, Скамандр, она имеет своих богов рек — нимф, дриад — и делает вообще природу во многих отношениях содержанием своих человекоподобных богов. Она, однако, не оставляет олицетворение формальным и поверхностным; она образует из него индивидуумы, в которых голое природное значение отступает на задний план, а главной чертой становится, напротив, человеческое, принявшее в себя такое природное содержание. Индусское же искусство останавливается на гротескном смешении природного и человеческого, так что

ни то, ни другое не получает подобающего ему, и оба взаимно искажают друг друга.

Говоря вообще, и эти олицетворения еще не символичны в собственном смысле, потому что они вследствие их формальной поверхностности не находятся в существенном отношении и тесном родстве с тем более определенным содержанием, которое они должны были бы символически выражать. Но, вместе с тем, по отношению к прочим особенным образованиям и атрибутам, в смешении с которыми выступают такого рода олицетворения и которые должны выражать приписываемые богам более определенные качества, начинается стремление к символическим изображениям, для которых олицетворение остается тогда только всеобщей объединяющей формой.

Что же касается самых главных продуктов индусского воображения, носящих вышеуказанный характер, то мы прежде всего должны упомянуть о Тримурти, т. е. троеликом божестве. В состав этого божества входит, *во-первых*, Брами, созидаящая, рождающая деятельность, творец мира, властитель всех богов и т. д. С одной стороны, различают между ним и Брахманом (как среднего рода); последний есть высшее существо, чьим первородным сыном Брами является; но, с другой стороны, Брами все же совпадает с этим абстрактным божеством, как и вообще у индусов различия не могут удерживаться в своих границах, а частью стираются, частью переходят друг в друга. Фигура, которая чаще всего служит изображением Брами, имеет в себе много символического: его изображают четырехголовым и четырехруким, со скипетром в руках, с кольцом и т. д. Цвета он красного, что служит намеком на солнце, так как эти боги всегда носят в себе всеобщее значение, указывающее на те явления природы, которые в них олицетворяются. *Вторым* богом Тримурти является Вишну, сохраняющий бог, а *третьим* — Сива, разрушающий бог. Символы, изображающие этих богов, бесчисленны. Ибо при всеобщности их значений, они, вместе с тем, включают в себе бесконечно много отдельных действий. Эти действия отчасти относятся к особым явлениям природы, главным образом, стихийным, — например, Вишну обладает качеством огненности (Лексикон Вильсона — S. V. 2), — отчасти же к духовным явлениям, причем здесь отсутствует демаркационная линия между этими двумя родами действия и постоянно происходит брожение, смешение их, а это приводит часто к тому, что созерцанию предстают отвратительнейшие фигуры.

В этом трехликом божестве сразу же яснее всего обнаруживается, что здесь духовный образ еще не может выступать в своей истине, потому что духовное здесь не составляет настоящего, основного значения. Духом была бы эта божество.

ственная троица, в том случае, если бы третий бог был неким конкретным единством и возвращением в себя из различения и действительности. Ибо согласно истинному представлению бог есть дух, как то деятельное абсолютное различение и единство, которое составляет вообще понятие духа. В Тримурти же третий бог не представляет собою конкретной целостности, а сам есть лишь одна из сторон, прибавляющаяся к двум другим, и поэтому является также абстракцией, есть не возвращение в себя, а лишь некий переход в другое, некое превращение, порождение и разрушение. Нужно поэтому очень остерегаться соблазна находить в такого рода первых предчувствиях разума уже высшую истину и в этом напоминающем созвучии (Anklänge), которое по своему ритму действительно заключает в себе троичность, составляющую одно из основных представлений христианства, находить уже христианское триединство.

Беря своим исходным пунктом представление о Бrame и Тримурти, индусская фантазия переходит далее к неизмеримому количеству богов, принимающих в ней самые многообразные, самые фантастические очертания. Ибо всеобщие значения, понимаемые как существенно божественные, можно найти в тысячах и тысячах явлений, которые теперь сами олицетворяются и символизируются фантазией в качестве богов и ставят величайшие препятствия на пути ясного понимания вследствие неопределенности и все и вся перемешивающей неустойчивости фантазии, которая в своих вымыслах ничего решительно не трактует, согласно его собственной природе и ничего не оставляет на своем месте. Для изображения этих второстепенных богов, во главе которых стоит Индра, воздух, и небо, более определенный частный материал доставляют преимущественно всеобщие силы природы — созвездия, реки, горы — в различные моменты их действия, их изменений, их благотельного или вредного, охранительного или разрушительного влияния.

Но одним из главнейших предметов индусской фантазии и индусского искусства является возникновение богов и всех вещей, геогония и космогония. Ибо эта фантазия вообще только то и делает, что вводит то, в чем мы менее всего найдем чувственность, в самый центр внешнего явления, равно как и наоборот, — гасит наиболее природное, наиболее чувственное самой крайней абстрактностью. Сходной манерой изображается возникновение богов из высшего божества и действие и существование Бrame, Вишну, Сивы в особых вещах — в горах, водах и событиях человеческой жизни. Такого рода содержание ведь может, с одной стороны, само по себе получить форму особого бога, а с другой, эти боги снова поглощаются всеобщими значениями высших богов. Та-

ких теогоний и космогоний существует очень много у индусов, и они бесконечно многообразны. Если поэтому говорят: индусы так и так представляют себе сотворение мира, возникновение всех вещей, то это всегда может быть признано верным лишь по отношению к одной какой-нибудь секте или к одному какому-нибудь определенному произведению, ибо мы всегда найдем, что в другом месте это же самое изображается иначе. Фантазия этого народа неисчерпаема в создании форм и образов.

Главным представлением, проходящим красной нитью через все рассказы о происхождении мира и вещей, является вместо представления о *духовном творении* все снова и снова повторяющийся способ сделать этот процесс наглядным посредством представления о *природном* рождении. Тот, кто знаком с этим индусским способом понимания, обладает ключом ко многим изображениям, которые приводят в полное смущение наше чувство стыда, так как бесстыдство доведено в них до крайности, и они доходят в своем чувственном характере до невероятной откровенности. Блестящую иллюстрацию этого способа понимания доставляет нам знаменитый и всем известный эпизод в «Рамаяне», излагающий происхождение Ганга. Этот эпизод рассказывается, когда Рама случайно приходит к берегу Ганга. Зимний, покрытый льдом Гимаван, князь гор, родил со стройной Меной двух дочерей, старшую Гангу и младшую прекрасную Уму. Боги и, в особенности, Индра попросили отца послать им Гангу, чтобы они могли исполнить священные обычаи; так как Гимаван благоволил исполнить их просьбу, то Ганга восходит к блаженным богам. Затем рассказывается история Умы, которую, после того как она совершила сотни подвигов смирения и покаяния, выдают замуж за Рудру, т. е. за Сиву. Из этого брака возникают дикие бесплодные горы. В продолжение ста лет без перерыва Сива лежал в супружеских объятиях Умы, так что боги, пришедшие в ужас от громадной рождающей силы Сивы и полные страха перед ребенком, которого Ума родит от него, просят его, чтобы он обратил эту свою силу на землю. Это место английский переводчик не решился перевести дословно, так как оно уж слишком отбрасывает в сторону всякое приличие и стыд. Сива действительно склоняется к просьбе богов, он отказывается от дальнейшего оплодотворения, чтобы не разрушить вселенной, и бросает свое семя на землю; из этого семени, после того как оно было проникнуто огнем, возникает белая гора, отделяющая Индию от Татарию. Уму, однако, это ввергает в ярость, и она проклинает всех супругов. Здесь перед нами отчасти отвратительные, карикатурные вымыслы, противные всем требованиям, предъявляемым нами к созданиям фантазии и всякому

рассудку, так что они, вместо того чтобы быть изображением, лишь дают нам заметить то, что именно мы должны принимать здесь как скрывающееся за этими рассказами собственное значение. Шлегель не перевел этой части эпизода, а лишь пересказывает, как Ганга снова сошла на землю. Это произошло следующим образом. Один из предков Рамы, Сагарас, имел дурного сына, а от второй жены 60 000 сыновей, родившихся в тыкве; однако их положили в кувшины с чистым маслом, и они выросли и стали сильными мужчинами. Однажды Сагарас хотел принести в жертву коня, которого, однако, вырывает у него Вишну, приняв образ змея. Тогда Сагарас высылает против него своих 60 000 сыновей. Когда они после больших трудов и многих поисков приблизились к Вишну, дыхание последнего сожгло их и превратило в пепел. После длительного ожидания выезжает, наконец, внук Сагараса Ансуман, сияющий сын Азаманджи, чтобы найти своих 60 000 дядей и жертвенного коня. Он действительно наткнется на коня, Сиву и кучу пепла. Но Гарудас, царь птиц, возвещает ему, что если святая река Ганг не низойдет снова с неба и не потечет над этой кучей пепла, его родственники не возвратятся снова к жизни. Тогда храбрый Ансуман подвергает себя на вершине Гимавана в продолжение 32 000 лет самым суровым эпитимиям. Но напрасно. Ни истязания, которым он подвергал самого себя, ни истязания, которым подвергает себя в продолжение 30 000 лет его сын Двилипа, ни малейше не помогают. Лишь сыну Двилипы, прекрасному Баджирате, после новых тысячелетних эпитимий удастся это великое дело. Ганга после этого ниспадает, но для того чтобы она не раздавила землю, Сива подставляет свою голову, так что вода течет в его кудрях. Теперь требуются новые самоистязания Баджираты, чтобы освободить Гангу от этих локонов и дать ей возможность течь дальше. Наконец, Ганга разливается и образует шесть рек, седьмую реку Баджирата после претерпенных им страшных трудностей доводит до 60 000 братьев, которые восходят после этого на небо, а сам Баджирата еще долго мирно царствует над своим народом.

Похожи на индусские теогонии также и другие теогонии, например, скандинавские и греческие. Во всех них главной категорией является порождение и рождение, но ни одна из них не распускается так дико, ни в одной из них мы не встречаем такой произвольности и неадекватности вымысла, характеризующей ее создания, как это мы видим большей частью в индусских теогониях. В особенности теогония Гесиода гораздо прозрачнее и определеннее, так что мы всегда знаем, чего нам держаться, и ясно познаем значение, так как оно выступает отчетливее и свидетельствует, что облик и внешнее в нем несут лишь внешний характер. Она начи-

нает с Хаоса, Эреба, Эроса, Геи. Гея порождает из самой себя Урана, а затем рождает с ним горы, понт и т. д., а также Кроноса и циклопов сторуких, которых Уран, однако, вскоре после их рождения заключает в Тартар. Гея уговаривает Кроноса оскотить Урана. Тот поступает по ее совету. Потекшую кровь подхватывает земля, и из этой крови вырастают эринии и гиганты; детородный орган подхватывается морем, и из морской пены выходит Китерса. Все это яснее и тверже скомпоновано; эта космогония также не останавливается на цикле чисто природных богов.

3. Если будем теперь подыскивать переходную форму к символизму в собственном смысле, то мы можем также находить и его, хотя и в зачаточном виде, в индусской фантазии. Как ни работала индусская фантазия над тем, чтобы взвинтить чувственные явления до того, что они превращаются во множество равных богов, которые являют нам такую безмерность и изменчивость, каких не найдем ни у одного народа, она все же не забывает в многообразных воззрениях и рассказах о той духовной абстракции высшего бога, по сравнению с которым единичное, чувственное, являющееся понимается как небожественное, несоответственное и поэтому как нечто такое, что должно быть признано отрицательным и быть устранено. Ибо как раз этот переход (*Umschlagen*) одной стороны в другую, как мы уже сказали в самом начале, составляет своеобразный тип и неослабленную непримиримость индусского воззрения. Их искусство поэтому никогда не уставало давать в многообразных оформлениях изображение отречения от чувственного, силы духовной абстракции и внутреннего углубления. К таким оформлениям принадлежат изображения наложенных на себя длительных покаяний и глубоких размышлений, важнейшие образчики которых нам доставляют не только древнейшие эпические поэмы «Рамайана» и «Магабгарата», но также и многие другие произведения поэзии. Подобного рода покаяния, правда, часто налагают на себя из честолюбия, или, по крайней мере, для достижения таких определенных целей, которые вовсе не должны вести к высшему и последнему соединению с Брамой и к отмиранию (*Abtödtung*) земного и конечного,—покаяния, например, преследуют цель достигнуть могущества, которым пользуется брамин; однако в этом всегда заключается воззрение, что покаяния и настойчивое, все больше и больше отвращающееся от всего определенного размышление поднимаются выше рождения в определенной касте, равно как и выше могущества того, что представляет собою лишь порядок природы и природных богов. Поэтому-то царь богов Индра особенно сопротивляется суровым кающимся и старается их соблазнить или, в том случае, когда его попытки

соблазнить кающихся терпят неудачу, призывает на помощь себе высших богов, потому что в противном случае все небо придет в замешательство.

В изображении такого покаяния и его различных видов, ступеней, степеней индуское искусство почти столь же изобретательно, как в своем политеизме, и оно очень серьезно разрабатывает эту тему.

Это составляет тот пункт, с которого мы поведем дальнейший наш обзор.

С. СИМВОЛИКА В СОБСТВЕННОМ СМЫСЛЕ

Как для символического искусства в частности, так и для изящного искусства вообще необходимо, чтобы то значение, которое оно предпринимает оформить, не только выступило за пределы первого, непосредственного единства со своим внешним наличным бытием, не только выступило за пределы единства, имеющегося до всякого разделения и различия, как это происходит в индуском искусстве, но и, кроме того, само по себе стало *свободным от непосредственно чувственной формы (Gestalt)*. Это освобождение может совершаться лишь постольку, поскольку чувственное и природное постигается и созерцается в самом себе как отрицательное, как то, что должно быть устранено и устраняется.

Трбуется, однако, далее, чтобы отрицательность, достигающая проявления как исчезновение, самоустранение природного, воспринималась и оформлялась как *абсолютное значение* вещей вообще, как момент божественного.

Но с выполнением этих требований мы уже покинули индуское искусство. Ибо индуская фантазия, правда, не лишена созерцания отрицательного. Сива есть не только породитель, но и разрушитель. Индра умирает, и больше того: все уничтожающее время, олицетворенное в виде Калы, страшного великана, разрушает всю вселенную и всех богов, разрушает даже Тримурти, который также исчезает в Брахмане, точно так же как индивидуум в своем отождествлении себя с высшим богом потопляет в нем себя и все свое знание, всю свою волю. Но в этих созерцаниях отрицательное представляет собою отчасти лишь некоторое превращение и изменение и отчасти лишь абстракцию, отбрасывающую определенное, чтобы пробраться до неопределенной и вследствие этого пустой и совершенно бессодержательной всеобщности. Напротив, субстанция божественного остается неизменной, одной и той же в своих переходах, смене образов, движениях вперед к многобожию и устранении вновь последнего, обратном переходе в единого высшего бога. Она не есть тот единый бог, который в самом себе, как вот этот единый бог, обладает отрицательным как своей собственной, необходимо

принадлежащей к его понятию определенностью. И точно так же в воззрении парсов гибельное, вредное находится *вне* Ормузда, находится в Аримане и создает вследствие этого лишь такой антагонизм и борьбу, которые не принадлежат одному богу, Ормузду как некий находящийся в нем самом и самому ему выпавший в удел момент.

Ближайший шаг вперед, который нам теперь нужно сделать, состоит поэтому в том, что, с одной стороны, отрицательное, взятое само по себе, фиксируется сознанием как абсолютное, но, с другой стороны, рассматривается лишь как *некий* момент божественного, однако как такой момент, который не только находит себе место лишь в другом боге, вне абсолютного, а таким образом приписывается абсолютному, что истинный бог представляется превращением *самого себя* в отрицательное и благодаря этому обладает отрицательным как имманентным ему определением.

Посредством этого дальнейшего представления абсолютное впервые становится *конкретным* внутри себя как своя определенность в самом себе, и благодаря этому оно становится неким единством внутри себя, моменты которого оказываются для созерцания различными определениями одного и того же бога. Ибо здесь дело именно преимущественно идет о ближайшем удовлетворении потребности в определенности абсолютного значения внутри себя. Рассмотренные до сих пор значения оставались вследствие своей абстрактности всецело неопределенными, а потому и бесформенными, или, в том случае, когда они, наоборот, пошли дальше и получили определенность, они либо непосредственно совпадали с природным существованием, либо впадали в борьбу за оформление, не приводившую к успокоению и примирению. Этот двоякий недостаток следующим образом устранен как со стороны внутреннего хода мыслей, так и со стороны внешнего хода развития воззрений народов.

Во-первых, более тесная связь между внутренним и внешним создается благодаря тому, что каждый шаг определения абсолютного внутри себя уже есть начало выхода из лишь внутреннего состояния, уже есть начало перехода к проявлению. Ибо каждый процесс определения есть различение внутри себя; но внешнее как таковое всегда определено и различено, и поэтому имеется некая сторона, в которой внешнее оказывается более подходящим для выражения значения, чем на предшествующих ступенях. Но первая определенность и отрицание абсолютного внутри себя не может быть свободным самоопределением *духа* как духа, а сама может быть лишь непосредственным отрицанием. Непосредственным и благодаря этому природным, самым широким по своему характеру отрицанием является *смерть*. Абсолютное

начинают поэтому теперь понимать так, что оно должно входить в это отрицательное, как в некое принадлежащее к его понятию определение, и вступить на путь умирания и смерти. Мы видим поэтому, что в сознании народов появляется возвеличение смерти и страдания, прежде всего как смерти умирающего чувственного; теперь знают, что смерть природного есть необходимое звено в жизни абсолютного. Однако, чтобы проделать этот момент смерти, абсолютное, с одной стороны, должно возникнуть и обладать неким существованием, и, с другой стороны, оно не может остановиться на уничтожении смерти, а, освободясь от последней, *восстанавливает* себя еще в более высокой степени и иначе, чем до тех пор, становится более прежнего положительным единством внутри себя. Умирание берется не как все значение целиком, а лишь как *одна* его сторона, и на этой ступени хотя и понимают абсолютное как некое устранение своего непосредственного существования, как некоторое прехождение и гибель, однако его вместе с тем понимают также и наоборот, как некий возврат само в себя, как некоторое воскресение и вечность и божественность внутри себя, получающиеся посредством этого процесса отрицания. Ибо смерть имеет двоякое значение: она, во-первых, есть гибель природного, гибель, которая и сама непосредственна; она, во-вторых, есть смерть того, что *лишь* природно, и благодаря этому она является неким рождением чего-то высшего, духовного, для которого голо природное умирает так, что дух обладает этим моментом в самом себе, как принадлежащим к его сущности.

Но именно поэтому мы уже не можем больше, *во-вторых*, понимать природную форму, взятую, в ее непосредственности и чувственном существовании, в том смысле, что она совпадет с узреваемым в ней значением, так как ведь значение самого внешнего в том-то и состоит, что последнее умирает в своем реальном существовании и устраняет себя.

Таким же образом, *в-третьих*, отпадает та исключительно лишь борьба между значением и обликом, то кипение фантазии, которое породило в Индии фантастические произведения. И теперь, правда, также еще не знают значения в его *освобожденном* от наличной реальности чистом единстве с собою, как совершенно очищенное, ясное значение, не знают его так, чтобы оно могло быть *противопоставлено* тому облику, который делает его наглядным. Но и обратно; отдельный облик — скажем, вот этот отдельный предмет, искаженный иногда грандиозным, а иногда карикатурным образом, эта отдельная фигура животного или это человеческое олицетворение, событие, поступок — не может ставить перед созерцанием некое непосредственно соответственное существование

абсолютного. Здесь в такой же мере уже вышли и перешагнули далеко за пределы этого дурного тождества, в какой еще не достигли того совершенного освобождения, о котором мы только что говорили. Вместо того и другого здесь утверждается тот вид изображения, который мы уже выше обозначили как *символическое в собственном смысле*. С одной стороны, оно может теперь выступить, так как внутреннее и постигнутое как значение больше уже не приходит и уходит, не шатается из стороны в сторону, то непосредственно погружаясь во внешность, то уходя из него в одиночество абстракций, как это было в Индии, а начинает укрепляться самостоятельно, противостоять голо природной реальности. С другой стороны, символ теперь необходимо *должен* достигнуть оформления. Ибо хотя вполне развитое значение имеет своим содержанием момент отрицания природного, все же истинно внутреннее теперь только впервые начинает путем борьбы освобождаться от связи с природой и само поэтому еще впутано во внешний способ явления, так что оно не может еще быть осознано само по себе, без опоры образа внешней реальности, не может быть осознано в своей ясной всеобщности.

Понятию того, что в символическом искусстве составляет вообще *основное значение*, соответствует *способ оформления*: в последнем также определенные природные формы и человеческие поступки не изображают и означают лишь *самих себя* в их взятом отдельно своеобразии, но также и не заставляют осознать божественное как то, что в них *непосредственно* доступно созерцанию в качестве наличного, а их определенное существование в его особой форме имеет на этой ступени лишь качества, которые должны *служить намеком* на это божественное, благодаря тому что они родственны более обширным значениям. Поэтому как раз вышеуказанная всеобщая диалектика жизни — возникновение, рост, гибель и новое возникновение из смерти — образует также и в этом отношении адекватное содержание для символической формы в собственном смысле, потому что почти во всех областях природной и духовной жизни мы находим явления, имеющие основанием своего существования этот процесс и потому могущие быть употребленными для того, чтобы сделать наглядными подобные значения и для указания на них, так как между обеими сторонами имеет место действительное родство. Так: растения возникают из своих семян; они пускают ростки, растут, цветут, приносят плоды, плод погибает и приносит опять новое семя. Подобным же образом солнце зимою стоит низко, весной подымается, пока оно летом не достигнет зенита, когда оно оказывает свои величайшие благодеяния или же причиняет величайший вред, и затем опять опускается. Различные воз-

расты — детство, юность, зрелый возраст и старость — также изображают тот же всеобщий процесс. Но в особенности здесь для большей детализации выступают местности, имеющие специфический характер, как, например, Нил. Поскольку благодаря этим более основательным чертам родства и более близкому соответствию значения и его выражения устраняется чисто фантастическое, то наступает обдуманый выбор символизирующих образов, принимающий во внимание их соразмерность или несоразмерность, и это не знающее отдыха опьянение успокаивается и становится более осмотнительной рассудительностью.

Мы видим, поэтому, что таким образом возникает такое же примеренное единство, как то, которое мы нашли на первой ступени, с тем, однако, отличием, что тождество значения и его реального существования не является больше непосредственным, а *восстановленным* из различия, и поэтому оно есть не преднайденное, а *произведенное* духом объединение. Внутреннее вообще начинает здесь достигать самостоятельности, сознавать само себя и ищет своего отображения (Gegenbild) в природном, которое, со своей стороны, имеет подобное же отражение в жизни и судьбе духовного.

Это стремление воспризнавать одну сторону в другой, ставить перед созерцанием и воображением через внешний образ внутреннее, а через внутреннее — значение внешних образов посредством соединения того и другого, вызывает чрезвычайно сильное влечение к символическому *искусству*. Лишь там, где внутреннее становится свободным и, однако, сохраняет влечение к тому, чтобы представлять себе в реальном облике (Gestalt) то, что оно есть по своей сущности, и иметь перед собою само это представление как некое также внешнее произведение, — только там появляется впервые влечение к искусству и, главным образом, к пластическим искусствам. Лишь благодаря именно этому получается необходимость сообщить внутреннему явлению облик, не только преднайденный духовной деятельностью, но и изобретенный (erfundene) ею, порожденный силами духа. Фантазия *создает* себе тогда вторую форму, которая, однако, не считается самостоятельной целью, а лишь употребляется для того, чтобы сделать наглядным некое родственное ей значение, и поэтому зависима от последнего.

Это соотношение можно было бы мыслить себе так, что значение есть то, из чего исходит сознание, и лишь после обретения этого своего исходного пункта последнее ищет вокруг себя родственных внешних форм для выражения своих общих представлений. Но это не путь собственно символического искусства. Ибо своеобразие последнего состоит в том, что оно еще не добралось до схватывания значений, взятых

сами по себе, независимо от всякой внешней формы. Оно поэтому берет своим исходным пунктом наличное и его конкретное существование в природе и духе, а лишь затем расширяет это последнее до всеобщности значений, определения которых такого рода реальное содержит в себе только в более ограниченном круге; оно овладевает этими объектами для того, чтобы, черпая из духа, создать из них некий облик, который в этой особой реальности делает наглядным для сознания и дает ему возможность представлять себе указанную всеобщность. В качестве символических, создания искусства еще не обладают поэтому истинно адекватной духу формой, потому что дух здесь сам еще не ясен себе внутри себя и, значит, еще не стал свободным духом. Однако это все же, по крайней мере, создания, которые сами по себе сразу показывают, что они избраны не для того только, чтобы изображать самих себя, а намекают на глубже лежащие и более широкие значения. То, что является *только* природным и чувственным, представляет само себя; символическое же произведение искусства, напротив, ставит ли оно перед нашими глазами явления природы или человеческие фигуры, сразу указывает на нечто другое, лежащее вне его, причем, однако, это последнее должно обладать внутренне обоснованным родством с показываемыми созданиями и существенным отношением к ним. Связь между конкретным обликом и его всеобщим значением может быть многообразной; она может быть то более внешней и вследствие этого более неясной, то более основательной, что получается именно в том случае, когда долженствующая быть символизированной всеобщность составляет на самом деле в конкретном явлении существенное, благодаря чему понимание символа значительно облегчается.

Абстрактнейшим выражением является в этом отношении *число*, которое можно применить для более ясного намека лишь в том случае, когда само значение имеет в себе числовое определение. Числа семь и двенадцать, например, часто встречаются в египетском зодчестве, потому что семь есть число планет, а двенадцать — число месяцев или футов, на которые должен ежегодно подниматься Нил, чтобы сделать почву плодородной. Такое число рассматривается в этом случае как священное, поскольку оно представляет собою числовое определение в великих стихийных соотношениях, которым поклоняются как силам, сказывающимся во всей жизни природы. Двенадцать ступеней, семь колонн постольку символичны. Такого рода числовая символика переходит даже в ушедшие далеко вперед мифологии. Двенадцать работ Геркулеса, например, действительно, повидимому, происходяг от двенадцати месяцев, так как, хотя Геркулес выступает, с одной стороны, как всецело человеческое лицо, как инди-

видуализированный герой, он, однако, еще кроме того носит в себе, с другой стороны, символизированное природное значение и является олицетворением движения солнца.

Уже более конкретными являются, далее, символические пространственные фигурации, лабиринты, в качестве символа кругового движения планет, равно как и танцы в их сложных движениях имеют более тайный смысл, должны символически отображать движения великих стихийных тел.

Далее, поднимаясь выше, мы встречаем в качестве символов фигуры животных, но самым совершенным символом является форма человеческого тела, которая уже здесь получает, повидимому, как мы увидим дальше, более высокую и более адекватную разработку, так как дух уже на этой ступени начинает вообще освобождаться от чисто природного облачения и облекается в более самостоятельные и более соответственные формы.

Это составляет общее понятие символа в собственном смысле и необходимость искусства для изображения этого символа. Чтобы перейти к обсуждению более конкретных образцов символических произведений этого типа на указанной ступени, мы должны будем, рассматривая это первое нисхождение духа внутрь себя, покинуть Восток и обратиться больше к Западу.

Как с некоего всеобщего символа, обозначающего эту точку зрения, мы можем начать с образа Феникса, который сам себя сжигает, но после смерти в пламени выходит обновившимся, восстает из пепла. Геродот рассказывает (II, 73), что он видел эту птицу в Египте, по крайней мере, на изображениях, и Египет в самом деле является центром символической формы искусства. Раньше, однако, чем перейти к более подробному рассмотрению египетского искусства, мы можем коснуться еще некоторых других мифов, являющихся переходом к этой со всех сторон вполне разработанной символической форме. Это — мифы об Адонисе, его смерти, плаче по нем Афродиты, траурных торжествах и т. д. — воззрения, которые имеют своей родиной сирийское побережье. Культ Кибелы у фригийцев имеет то же самое значение, и отзвуки последнего мы еще слышим в мифах о Касторе и Поллуксе, Церере и Прозерпине.

В качестве значения здесь выдвинут и сделан наглядным в самостоятельном воплощении, главным образом, уже вышеуказанный момент отрицательного, смерть природного, как абсолютно имеющая свое основание в божественном. Этим объясняются торжества, посвященные выражению печали по поводу смерти бога, не знающее меры оплакивание потери, которая, однако, тотчас же вознаграждается нахождением бога, его воскресением, обновлением, так что за днями

печали могут следовать дни веселия. Это всеобщее значение имеет, в свою очередь, также и более определенный смысл, представляет собою символ явления природы. Солнце теряет зимою свою силу; весною, однако, оно снова получает ее и вместе с ним обновляется вся природа, оно умирает и снова рождается. Здесь, следовательно, божественное, олицетворенное как событие человеческой жизни, находит свое значение в жизни природы, которая, в свою очередь, представляет собою, с другой стороны, символ существенности отрицательного вообще как в мире духовном, так и в мире природы.

Но полного примера разработки символического искусства как со стороны его своеобразного содержания, так и со стороны его формы мы должны искать в *Египте*. Египет есть страна символа, ставящая себе духовную задачу саморасшифрования духа, но не доходящая, однако, до действительного расшифрования. Задачи остаются неразрешенными, и решение, которое мы можем дать, и состоит поэтому только в том, что мы понимаем загадки египетского искусства и его символических произведений как такую самими египтянами еще не решенную задачу, как нерасшифрованные письма. Так как здесь дух, таким образом, еще ищет себя в сфере внешнего, из которой он снова стремится выбраться, и с неутомимым усердием тяжко трудится над тем, чтобы произвести для себя из самого себя свою сущность, пользуясь явлениями природы, равно как и посредством формы духа произвести последние для *созерцания*, вместо того чтобы произвести их для мысли, то египтяне представляют собою среди рассмотренных до сих пор народов настоящий народ *искусства*. Но их произведения остаются таинственными и немymi, беззвучными и неподвижными, потому что здесь сам дух еще подлинно не нашел своей собственной внутренней жизни и еще не умеет говорить на ясном и ярком языке духа. В этом неудовлетворенном влечении и стремлении столь беззвучным образом поставить перед своим созерцанием посредством искусства самое эту борьбу, оформить внутреннее и осознать свое внутреннее, равно как и внутреннее вообще, лишь посредством внешних родственных форм, мы находим то, что характеризует Египет. Народ, обитавший в этой чудесной стране, был не только земледельческим народом, он был также и строителем¹, который взрыл почву по всем направлениям, прорыл каналы и озера и, следуя инстинкту искусства, не только дал видимую форму чудовищно громадным строениям, но и путем огромной работы провел такие неизмеримые строения также и под землей. Возведение таких монументов было,

¹ Непередаваемая игра слов: *asketbanendes* — буквально, *строитель поля* и *banendes* — *строющий*. — *Перев.*

как уже сообщает Геродот, одним из главных занятий народа и главных подвигов царей. Постройки индусов, правда, тоже колоссальны, однако мы нигде не находим этих колоссальных построек в таком бесконечном многообразии, как в Египте.

Что же касается частных сторон египетских представлений об искусстве, то мы здесь находим впервые:

1. Внутреннее, фиксированное само по себе, поставленное рядом с непосредственностью существования. И притом внутреннее как отрицание жизни, как мертвое; это внутреннее выступает не как абстрактное отрицание злого, гибельного, не как Ариман в противоположность Ормузду, а само облекается в конкретную форму.

(а) Индус поднимается лишь до самой пустой абстракции, которая вследствие этого также и отрицательна по отношению ко всему конкретному. Индусского становления человека Брамой мы не встречаем в Египте; там невидимое обладает более полным значением. Мертвое приобретает содержание самого живого. Отнятое у непосредственного существования, это содержание в своей разлученности с жизнью все же сохраняет свою соотнесенность с живым, и в этой конкретной форме само получает характер чего-то самостоятельного и сохраняется как таковое. Известно, что египтяне бальзамировали служившие предметом их поклонения трупы кошек, собак, ястребов, ихневмон, медведей, волков (Геродот, II, 67), а главным образом тела умерших людей (Геродот, II, 86—90). Почестью, воздаваемой покойникам, являлось у них не погребение, а постоянное сохранение тела умершего.

(б) Но египтяне не остановились на этом непосредственном сохранении существования мертвых, сохранении, которое еще и само носило характер природного явления. Сохраняемое как природное явление они понимают также и в *представлении* как продолжающее существовать. Геродот говорит об египтянах, что они были первыми, учившими, что душа человека бессмертна. У них, стало быть, впервые появляется на свет также в этом более высоком виде отрешение друг от друга природного и духовного, так как получает самостоятельность то, что является не только природным. Мысль о бессмертии души очень недалеко от мысли о свободе духа, так как «я» понимает себя в ней как не подвластное природному порядку существования и покоящееся на самом себе; но это знание себя есть принцип свободы. Нельзя, правда, сказать, чтобы египтяне вполне дошли до понятия свободного духа, и, говоря об этой вере египтян, мы не должны думать о нашем способе понимания бессмертия души, но они все-таки уже придерживались воззрения, согласно которому ушедшее из жизни сохраняется в своем существовании как внешне, так и в их представлении и сде-

дали этим переход сознания к своему освобождению, хотя они сами дошли только до порога царства свободы. Это воззрение расширяется у них до воззрения о самостоятельном царстве мертвых, существующем наряду с наличным миром, с непосредственной действительностью. В этом царстве, обитатели которого невидимы, устраивается суд над мертвыми, председателем которого является Озирис, носящий имя Амен-теса. То же самое существует также и в непосредственной действительности, так как и среди людей устраивали суд над мертвыми, и после кончины, например, царя каждый имел право принести свои жалобы.

(с) Если, далее, поставим вопрос о том, какова была та *символическая* художественная форма, в которую облеклось это представление, то мы должны ее искать в главных созданиях египетской архитектуры. Мы имеем здесь перед собой двоякого рода архитектуру — надземную и подземную: лабиринты под землей, великолепные, обширные пещеры, подземные ходы длиной в полчаса ходьбы, комнаты, покрытые иероглифами, и все это было очень тщательно сделано; а затем над землею мы имеем перед собою поразительные постройки, к которым мы, главным образом, должны причислить *пирамиды*. В продолжение веков строили многообразные гипотезы о назначении и значении этих пирамид; теперь, однако, никто, кажется, не сомневается в том, что они являются оградой для гробниц царей или священных животных, Аписа, например, или кошек, ибисов и т. д. Так, пирамиды ставят перед нашими глазами простой образ самого символического искусства. Они представляют собою огромные кристаллы, скрывающие в себе внутреннее ядро, и как некоторая созданная искусством внешняя форма окружают последнее таким образом, что вполне ясно, что они существуют лишь для этого отошедшего от голый природности и лишь находящегося в отношении с нею внутреннего. Но это царство смерти и невидимого, составляющее здесь значение, имеет лишь *одну* и притом формальную сторону, которая принадлежит истинному содержанию искусства, а именно, то обстоятельство, что она отдалена от непосредственного существования, и оно является, таким образом, Гадесом, а не царством такой жизни, которая, хотя и освобождена от чувственного как такового, все же вместе с тем существует в самой себе и вследствие этого есть свободный и живой дух. Поэтому воплощение такого рода внутреннего остается вместе с тем совершенно внешней содержанию последнего формой и покровом.

Такого рода внешним окружением, в котором скрыто покоится некое внутреннее, являются пирамиды.

2. Поскольку внутреннее должно вообще созерцаться как

некое внешне наличное, египтяне пришли с противоположной стороны к мысли поклоняться некоему божественному существованию в лице живых животных, как, например, быкам, кошкам и некоторым другим животным. Живое стоит выше неорганического внешнего, ибо живой организм обладает неким внутренним, на которое указывает его внешний вид, причем, однако, это внутреннее не перестает быть чем-то внутренним и благодаря этому таинственным. Таким образом, мы должны понимать здесь культ животных как созерцание чего-то таинственно внутреннего, которое в качестве жизни является высшей властью над чисто внешним. И мы должны, разумеется, признать, что остается всегда противным видеть, что вместо того чтобы почитать священным истинно духовное, таковыми почитаются животные — собаки и кошки.

Этот культ, сам по себе взятый, не имеет в себе ничего символического, так как при этом поклоняются живому, действительному животному, например, Апису, как существованию божественного. Но египтяне пользовались фигурами животных также как и символами. В этих случаях указанные фигуры низведены на степень выражения чего-то всеобщего. Наивнее всего это проявляется в животных масках, которые в особенности часто встречаются на изображениях бальзамирования; люди, разрезающие труп или вынимающие внутренности, изображаются носящими такие маски. Здесь сразу же обнаруживается, что такая голова животного должна указывать не на самое себя, а на более всеобщее и вместе с тем отличное от нее значение. Затем, в качестве символов применялась смесь фигуры животного и человека; мы находим, например, человеческие фигуры с головами львов, которые считают фигурами Минервы, встречаем также головы ястребов, а на изображениях головы Аммона остались рога и т. д. Здесь нельзя не видеть символических намеков. Сходным образом большая часть иероглифических писем египтян также носит символический характер, так как они либо стараются сделать для нас заметными значение посредством изображения действительных предметов, являющихся представителями не самих себя, а связанной с ними всеобщности, либо, что встречается еще чаще, в так называемых фонетических элементах этих писем, — они обозначают отдельные буквы посредством начертания некоторого предмета, начальные буквы которого в произношении обладают тем же звуком, который должен быть выражен.

3. Нужно сказать вообще, что в Египте почти каждая форма есть символ и иероглиф, означающий не самого себя, а указывающий на некое другое, с которым он родственен и вследствие этого находится с ним в некотором соотношении. Но символы в настоящем смысле появляются, однако, полно-

стью лишь тогда, когда это соотношение носит более основательный и глубокий характер. Я здесь, с этой стороны, вкратце укажу лишь на следующие, часто встречающиеся воззрения.

(а) Если, с одной стороны, египетское суеверие предчувствует в фигуре животного некоторую тайную внутреннюю сущность, то мы, с другой стороны, находим, что человеческая фигура изображена так, что она пока еще имеет внутреннюю субъективность вне себя и поэтому не может развернуться до полной красоты. В особенности замечательны те колоссальные *Мемноны*, которые, неподвижные и с опущенными руками, плотно прилегающими к телу, с тесно сомкнутыми ногами, поставлены оцепенело и безжизненно против солнца, чтобы ожидать от него луча, который, коснувшись их, дал бы им душу и заставил бы звучать. Геродот, по крайней мере, рассказывает, что Мемноны издавали из себя звук при восходе солнца. Высшая критика выразила, правда, в этом сомнение; однако факт звучания этих фигур недавно был снова подтвержден французами и англичанами, и если звук не вызывается каким-нибудь особым механизмом, то он может быть объяснен так, что, подобно тому как существуют минералы, которые хрустят в воде, так и звук этих каменных статуй происходит от совокупного действия росы, утренней прохлады и падающих затем на них солнечных лучей, поскольку благодаря этому возникают маленькие трещины, которые затем снова исчезают. Но в качестве *символов* мы должны толковать эти колоссы следующим образом: фигуры не обладают свободно в самих себе духовной душой, и поэтому, вместо того чтобы иметь возможность черпать жизнь изнутри, из своей глубины, носящей в себе меру и красоту, нуждаются в приходящем к ним извне свете, чтобы он впервые извлек из них звук души. Напротив, человеческий голос звучит нам побуждением собственного чувства и собственного духа без внешнего толчка, точно так же, как высокий уровень искусства состоит в том, что оно дает внутренней жизни оформиться из самой себя. Но внутренняя сторона человеческой фигуры еще нема в Египте, и в ее одушевлении принимается во внимание лишь природный момент.

(б) Дальнейшим символическим способом представления являются Изида и Озирис. Озирис зачат, родился и затем убит Тифоном, но Изида ищет рассеянные кости, находит их, собирает и предает их погребению. Эта история бога имеет своим содержанием ближайшим образом чисто *природные значения*. С одной стороны, Озирис — это солнце, и его история символизирует годовое обращение последнего. С другой стороны, Озирис означает подъем и спадение Нила, который должен принести плодородие всему Египту. Ибо в Египте часто в продолжение нескольких лет нет дождей, и лишь Нил

орошает страну своим разливом. В продолжение зимы он неглубок, и воды в нем текут тихо, не выходя из своих берегов, но после зимы (Геродот, II, 19), начиная от летнего солнцестояния, вода в нем прибывает в продолжение ста дней, выходит из своих берегов и широко разливается по стране. Наконец, вода благодаря жаре и горячим ветрам, веющим из пустыни, высыхает снова и снова возвращается в свое русло. После этого не приходится много трудиться над вспахиванием и засеванием полей, земля покрывается роскошной растительностью, все произрастает и зреет. Солнце и Нил, усиление и ослабление их, представляют собою те оказывающие влияние на египетскую почву силы природы, которые египтянин делает символически наглядными в антропоморфических рассказах об Изиде и Озирисе. К этому же типу символов принадлежит еще и символическое изображение Зодиака, связанного с годовым круговоротом, точно так же как число двенадцать богов связано с числом месяцев года. Но и наоборот: Озирис означает также как раз *человеческое*. Он является предметом культа как основатель земледелия, раздела полей, собственности, законов, и его культ относится поэтому также и к человеческим духовным деятельности, находящимся в теснейшей связи с областью нравственности и права. Он также—судья мертвых и получает благодаря этому значение, всецело разорвавшее связь с голо природным, значение, в котором символизм начинает исчезать, так как здесь само внутреннее, духовное становится содержанием человеческого лица, который, таким образом, начинает изображать собою свою собственную внутреннюю жизнь, означающую в своем внешнем лишь самое себя. Но этот духовный процесс берет опять-таки своим содержанием внешнюю жизнь природы и изображает ее внешними приемами: в храмах, например, числом лестниц, ступеней, колонн, в лабиринтах—разнообразием ходов, извивов и комнат. Озирис есть, таким образом, в различных моментах своего процесса и своих превращений как природная, так и духовная жизнь, и символические формы являются отчасти символами стихий природы, отчасти же сами состояния природы являются, в свою очередь, символами духовных деятельностей и их переходов. Поэтому человеческая форма здесь и не остается голым олицетворением, как на предшествующих ступенях, потому что, хотя природное здесь, с одной стороны, и выступает как подлинное значение, оно, однако, с другой стороны, само, в свою очередь, становится лишь символом духа и должно быть вообще чем-то подчиненным в этом круге, где внутреннее борется за свое освобождение от чувственного видения природы (Naturanschauung). Но хотя форма человеческого тела получает совершенно другую обработку и обнаруживает уже

в этом стремление спуститься в глубины внутренней духовной жизни, однако эти старания достигают пока что лишь очень неудовлетворительно своей настоящей цели, свободы духовного внутри себя. Вследствие этой несвободы человеческая фигура остается лишенной свободы и радостной ясности, колоссальною, строгою, окаменелою; ноги, руки и голова тесно и неподвижно примыкают к остальному телу без грации и живого движения. Лишь Дедалу приписывается искусство давать руки и ноги свободными и сообщать телу движение.

Благодаря этой взаимной символизации символ в Египте есть вместе с тем целокупность символов, так что то, что однажды выступает как значение, используется, в свою очередь, в другой раз как символ иной родственной области. Эта многозначная связь в символическом изображении, создающем сложный переплет значения и облика, в самом деле указывающем многообразные вещи или намекающем на них и благодаря этому уже двигающемся по направлению к внутреннему субъективизму, который один только в состоянии обращаться в многочисленные различные направления, — такая многозначная связь является преимуществом этих созданий искусства, хотя их объяснение, несомненно, и затрудняется из-за этой многозначности.

Казалось бы, что такого рода значение — в расшифровании его часто заходят в наше время слишком далеко, потому что почти все образы (*Gestalten*) в самом деле производят непосредственно впечатление символа, — могло бы, пожалуй, быть ясным и понятным как значение также и самому египетскому созерцанию, и оно могло бы давать им такие же объяснения, какие мы стремимся давать теперь. Однако это не так. Египетские символы, как мы убедились в этом с самого начала, содержат в себе *implicite* очень много, *explicite* же — ничего. Это — работы, предпринятые с тем, чтобы уяснить себя самим себе; египтяне, однако, не идут дальше усилия, страстного стремления к тому, что само в себе ясно. В этом смысле мы должны сказать, что по египетским произведениям искусства видно, что они содержат в себе загадки, правильная разгадка которых не удастся не только отчасти нам, но и большей частью также и тем, которые сами себе их задали.

(с) Произведения египетского искусства в их таинственной символике являются поэтому загадкой, суть сама объективная загадка. Как на символ для этого настоящего значения египетского духа мы можем указать на *сфинкс*. Он есть как бы символ самого египетского символизма. В Египте мы встречаем фигуры сфинксов, в бесчисленном множестве расставленные в ряды по сотням, из самого твердого камня, полированные, покрытые иероглифами; возле Каира мы встре-

чаем сфинксы такой колоссальной величины, что одни лишь львиные когти достигают вышины человеческого роста. Это — тела животных в лежащем положении, из которых как верхняя часть человеческого туловища пробивается кое-где баранья, но большей частью кроме того женская голова. Человеческий дух хочет выбраться из тупой животной крепости и силы, не достигая завершеного изображения своей собственной свободы и подвижной фигуры, так как он еще должен оставаться смешанным и соединенным с тем, что является иным самого его. Этот напор, это стремление к самостоятельной духовности, которая не постигает себя своими собственными силами в единственно ей лишь соответственной реальности, а созерцает себя лишь в том, что родственно ей, и осознает себя в том, что также чуждо ей, — это стремление представляет собою символизм вообще, который, достигнув своей вершины, превращается в загадку.

В этом-то именно смысле сфинкс в греческом мифе, который мы можем, в свою очередь, толковать символически, представлен чудовищем, задающим загадку. Сфинкс поставил известный загадочный вопрос: кто это тот, который утром ходит на четырех, в полдень на двух, а вечером на трех ногах? Эдип нашел простую расшифровку этой загадки. Он ответил: это человек, и сбросил сфинкса со скалы. Разгадка символа заключается в сущем в себе и для себя значении, в духе, как и знаменитая греческая надпись обращается к человеку с увещанием: познай самого себя. Свет сознания есть та ясность, которая заставляет свое конкретное содержание ярко просвечивать через принадлежащую ей самой адекватную форму и открывает нам в своем наличном бытии только самое себя.

Вторая глава

СИМВОЛИКА ВОЗВЫШЕННОГО

Лишенная всякой загадочности ясность адекватно оформляющего себя из самого себя духа, являющаяся целью символического искусства, может быть достигнута лишь тем, что сначала значение вступает в сознание само по себе, отдельно от всего являющегося мира. Ибо в непосредственно созерцаемом их единстве заключается причина отсутствия искусства у древних парсов (Parsen); противоречие же, состоящее в том, что значение и являющийся мир отделены друг от друга и все же предъявляется требование, чтобы они непосредственно были связаны друг с другом, — это противоречие породило фантастическую символику индусов, и даже в Египте недоставало отрешенной от являющегося свободной познаваемости

внутреннего и самого по себе значущего, и это служило причиной загадочности и темноты египетского символизма.

Первого радикального очищения и нарочитого отделения само по себе сущего от чувственной наличности, т. е. от эмпирической единичности внешних предметов, мы должны искать в *возвышенном*, которое поднимает абсолютное выше всякого непосредственного существования и этим осуществляет пока что абстрактную свободу, которая, по крайней мере, представляет собою основу духовного. Ибо пока что еще не понимают этого поднятого так высоко значения как конкретную духовность, а она рассматривается как в самом себе сущее и покоящееся внутреннее, которое лишь вследствие своей природы не способно находить свое истинное выражение в конечных явлениях.

Кант провел очень интересное различие между возвышенным и прекрасным, и то, что он говорит об этом в первой части «Критики способности суждения», начиная с § 20, все еще сохраняет свой интерес, несмотря на многословность и положенное в основание высказанной мысли сведение всех определений к субъективному, к способности чувства, силе воображения, разуму и т. д. Это сведение должно быть признано со стороны своего общего принципа правильным в *том* отношении, что возвышенное, как выражается Кант, содержится не в каком-нибудь предмете природы, а исключительно лишь в нашей душе, поскольку мы сознаем, что мы превосходим природу в нас и вследствие этого также и природу вне нас. В этом смысле говорит Кант: «Возвышенное в собственном смысле не может содержаться в какой бы то ни было чувственной форме, а касается лишь идей разума, которые, хотя и невозможно дать адекватное им воплощение, все же именно благодаря этой неадекватности того воплощения, которое можно чувственно осуществить, приводятся в движение и вызываются в памяти (*in's Gemüth*)» («Kritik der Urtheilskraft», 3-е изд., стр. 77). Возвышенное есть вообще попытка выразить бесконечное, не находя в царстве явлений предмета, который оказался бы годным для этой цели. Бесконечное именно потому, что его выделяют из всего комплекса предметности, делают его самостоятельным и внутренним как невидимое, бесформенное значение, остается неизреченным со стороны своей бесконечности и стоящим выше всякого выражения посредством конечного.

Ближайшее же содержание, приобретаемое здесь значением, состоит в том, что последнее в противоположность целокупности являющегося есть внутри себя субстанциальное *единое*, которое в качестве чистой мысли само существует лишь для чистой мысли. Вследствие этого эта субстанция

теперь уже не может, как раньше, находить свое оформление в чем-то внешнем, и постольку исчезает собственно символический характер. Но если мы желаем, чтобы это внутри себя единое было поставлено перед созерцанием, то это возможно лишь благодаря тому, что его в качестве субстанции понимают также и как творческую мощь всех вещей, в которых мы находим его откровение и явление, и оно, следовательно, имеет некое положительное отношение к этим вещам. Но вместе с тем его определение состоит также и в том, что мы им выражаем, что субстанция поднимается выше единичных явлений как таковых, равно как и выше их совокупности, благодаря чему в более последовательном ходе развития положительное отношение превращается в *отрицательное*; последнее состоит в том, что это единое должно быть очищено от являющегося как чего-то частного и поэтому также и неадекватного субстанции, исчезающего в ней.

Это оформление, которое посредством того, что оно истолковывает, само, в свою очередь, уничтожается, так что оно являет истолкование содержания, вместе с тем как устранение самого истолкования, это оформление есть *возвышенное*, которое мы поэтому не должны, как это делает Кант, помещать исключительно только в субъективность души (*des Gemüts*) и в субъективные идеи разума, а должны понимать его как укорененное в единой абсолютной субстанции, как представляющее собой долженствующее быть изображенным значение.

Деление формы искусства возвышенного мы также должны почерпнуть из только что указанного двоякого отношения субстанции как значения к являющемуся миру.

Общее в этом, с одной стороны, положительном и, с другой стороны, отрицательном отношении заключается в том, что субстанция ставится выше того единичного явления, в котором она должна находить свое воплощение, несмотря на то что она может быть вообще выражена исключительно лишь в связи с являющимся, так как она в качестве субстанции и сущности лишена какого бы то ни было образа внутри самой себя и недоступна конкретному созерцанию.

Первым утвердительным способом понимания мы можем считать *пантеистическое* искусство. Это — искусство, которое мы встречаем частью в Индии и частью в позднейшей свободе и мистике поэтов персидского магометанства; с более углубленной интимностью мысли и чувства оно появляется снова также и на христианском Западе.

Со стороны всеобщего определения субстанция на этой ступени созерцается как имманентная во всех своих сотворенных акциденциях, которые, однако, отнюдь не низведены вследствие этого на степень чего-то служебного, какого-то

украшения, долженствующего служить возвеличению абсолютного, а утвердительно сохраняются благодаря пребывающей в них субстанции, несмотря на то, что в этом виде искусства мы должны представлять себе и возвеличивать во всем единичном исключительно лишь единое и божественное. Благодаря этому и поэт, который во всем усматривает это единое, восхищается этим единым и погружает как предметы, так и самого себя в это видение, — и это поэт в состоянии сохранить положительное отношение к субстанции, с которой он приводит в связь все и вся.

Второе отрицательное восхваление могущества и величия *единого* бога мы находим в еврейской поэзии, и это и есть настоящая возвышенность. Она устраняет положительную имманентность абсолютного в сотворенных явлениях и ставит на одной стороне отдельно *единую* субстанцию как господина мира. На противоположной же стороне стоит целокупность тварей, и последняя, сопоставленная с богом, полагается как бессильная и исчезающая в самой себе. Теперь, когда хотят изобразить мощь и мудрость единого посредством изображения конечности предметов природы и человеческих судеб, мы уже больше не встретим индусского окарикатурения этого изображения его в виде безмерного, бесформенного существа, а возвышенность бога делается доступной созерцанию благодаря тому, что все существующее со всем его блеском, великолепием и величием изображается лишь как служебный придаток и преходящая видимость по сравнению с божественной сущностью и постоянством (Festigkeit).

А. ПАНТЕИЗМ ИСКУССТВА

Произнося слово «пантеизм», мы в наше время сразу рискуем стать жертвой грубейших недоразумений. Ибо, с одной стороны, слово «все» в нашем современном смысле означает все и вся в своей совершенно эмпирической единичности; вот эта, например, табакерка, взятая во всех ее свойствах, табакерка такого-то цвета, такой-то величины, такой-то формы, весящая столько-то и т. д., или тот дом, книга, животное, тот стол, стул, печь, слой облаков и т. д. Если поэтому некоторые теологи утверждают относительно философии, что она делает все богом, то в вышеуказанном смысле этого слова этот факт, который навязывают философии и, стало быть, также и обвинение, выставленное против нее, совершенно ложны. Такое представление о пантеизме может возникнуть лишь в сумасшедших головах, и мы его не найдем ни в какой-либо религии, не найдем даже у ирокезов и эскимосов, ни в каком философском учении. «Все» в том, что называли пантеизмом, есть поэтому не то или другое единичное, а «все»

в смысле *вселенной*, т. е. в смысле единого субстанциального, которое хотя и имманентно единичным предметам и явлениям, однако имманентно им, взятым в отвлечении от единичности и ее эмпирической реальности, так что выделяется и имеется в виду не единичное как таковое, а всеобщая душа, или, выражаясь популярнее, истинное и превосходное, присутствующее также и в этом единичном.

Это, собственно говоря, и составляет подлинный смысл выражения «пантеизм», и лишь в этом смысле мы должны здесь о нем говорить. Он принадлежит преимущественно Востoku, который понимает мысль об абсолютном единстве божественного и всех вещей как состоящее в таком именно единстве. В качестве единства с вселенной божественное может быть осознано лишь благодаря тому, что исчезают снова те единичности, относительно которых высказываются, что оно присутствует в них. Следовательно, здесь, с одной стороны, представляют себе божественное как имманентное самым различным предметам—жизни и смерти, горам, морям и т. д., и притом, говоря точнее, имманентное им как самое превосходное и выдающееся среди различных существ и в них, а с другой стороны, так как единое есть и то, и другое, и снова другое, словом так как оно входит во все, то именно поэтому единичные и частные предметы представляются устраненными и исчезающими, так как не каждое единичное есть это единое, а единое есть совокупно все эти единичности, которые для созерцания исчезают в этой совокупности. Ибо, если единое есть, например, жизнь, то оно, в свою очередь, также и смерть и, стало быть, не только жизнь, так что, следовательно, жизнь или солнце, море составляют собою единое и божественное не как жизнь, солнце или море. Но, вместе с тем, здесь акциденциальное, как в возвышенном в собственном смысле слова, еще не признается совершенно определенно чем-то отрицательным и служебным, а, напротив, субстанция становится *в себе* неким особенным и акциденциальным, так как она есть во всем особенном это единое. Но и обратно, так как единичное также меняется и фантазия не ограничивает субстанцию определенным существованием, а выходит за пределы каждой определенности и отказывается от нее, чтобы двинуться дальше, переходить к другой определенности, то оно (единичное) этим самым, со своей стороны, превращается в акциденциальное, с которым порывается связь субстанции и которого последняя, следовательно, выше.

Такой способ понимания и может поэтому найти свое художественное выражение только в поэзии, а не в пластических искусствах, ставящих перед нашим взором определенное и единичное лишь как прочно существующее и пребывающее, а между тем, это определенное и единичное, согласно рас-

смаатриваемому пониманию, должно отречься от себя перед лицом существующей в такого рода существах субстанции. Где пантеизм выступает в чистом виде, там не существует пластического искусства как способа его воплощения.

1. Как на первый пример такой пантеистической поэзии мы можем опять-таки указать на индусскую поэзию, которая наряду с характеризующей ее фантастикой блестяще развила также и эту сторону.

Индусы, как мы видели, имеют высшим божеством наиболее абстрактнейшую всеобщность и единство; хотя эта всеобщность затем специфицируется, переходит в определенных богов, в Тримурти, Индру и т. д., она, однако, не фиксирует этой определенности, а дает низшим богам переходить обратно в высшие, равно как и последним в Брахму. Уже в этом факте обнаруживается, что указанное всеобщее составляет единую, остающуюся одинаковой с собой основу всего, и если индусы в своей поэзии, следует признаться, обнаруживают двойное стремление, если они стремятся преувеличивать черты отдельного существования, дабы оно уже в своей чувственности выступало соответственным всеобщему значению, или стремятся, наоборот, отбрасывать совершенно отрицательным образом всякую определенность в пользу *единой* абстракции то, с другой стороны, у них все же встречается также и более чистый способ изображения только что указанного пантеизма фантазии, подчеркивающий имманентность божественного в наличном для созерцания и исчезающем единичном. Можно было бы, правда, в этом способе понимания усматривать больше сходства с тем непосредственным единством чистой мысли и чувственного, которое мы встретили у парсов; однако у парсов единое и превосходное, фиксированное отдельно, само есть некое природное, свет. У индусов же, напротив, единое, Брахма, есть исключительно только бесформенное единое, которое лишь после преобразования приводит пантеистический способ изображения к бесконечному многообразию мировых явлений. Так, например, о Кришне говорится (Bhagavad-Gita Lect VII Sl. 4. Seq): «Земля, вода и ветер, воздух и огонь, дух, рассудок и яйность (die Ichheit) суть восемь частей моей существенной силы. Однако ты познай во мне другое, некое высшее существо, которое животворит земное, носит на себе мир; в нем все существа имеют свое происхождение. Так знай, я начало всей этой вселенной и также и уничтожение ее; вне меня нет высшего, ко мне привязана эта вселенная, как ряды жемчугов нанизаны на нитке, я вкус в жидком, я блеск в солнце и луне, мистическое слово в священных книгах, в мужчине мужественность (die Mannheit), чистый запах в земле, блеск в пламени, жизнь во всех существах, созерцание в совершающем

подвиг покаяния. В живом я — жизненная сила, в мудреце — мудрость, в блестящем — блеск; природы, которые истинны, которые мнимы и темны, все они из меня; не я в них, а они во мне. Обманом этих трех свойств одурачен весь мир, и он не познает меня, неизменного; но и божественный обман *Майя*, есть мой обман, через который трудно преступить, но те, которые следуют мне, преступают через него». Здесь такого рода субстанциальное единство нашло поразительнейшее выражение как в отношении имманентности в существующих вещах, так и касательно необходимости пойти дальше единичного.

Сходным образом Кришна говорит о себе, что он есть самое превосходное во всех различных существованиях (Лест. 10, 24): «Среди звезд я есмь ярко сияющее солнце, среди лунных знаков я — луна, среди священных книг я — книга гимнов, среди органов чувств я — орган внутреннего чувства, Меру — среди вершин гор, среди животных я — лев, среди букв я есмь гласное А, среди времен года я — цветущая весна и т. д.».

Но это перечисление самых превосходных вещей, равно как и голая смена образов, в которых все снова и снова делается предметом созерцания одно и то же, остается, однако, именно вследствие одинаковости содержания в высшей степени монотонным и в целом пустым и утомительным, как бы ни казалось сначала, что здесь перед нами разворачивается необычайное богатство фантазии.

2. В высшем и субъективном, более свободном виде восточный пантеизм, *во-вторых*, получил свое развитие в *магометанском* мире, в особенности у *персов*.

Здесь мы встречаем своеобразное обстоятельство, если обратим наше внимание, главным образом, на точку зрения поэта как субъекта.

(а) А именно, одержимый жаждой видеть во всем божественное и на самом деле узревая во всем это божественное, поэт отказывается перед лицом последнего также и от своего собственного «я» (Selbst), но вместе с тем признает имманентность божественного его расширенному, таким образом, и освобожденному внутреннему миру, и благодаря этому у него получается та радостная интимность, то свободное счастье, то утопание в блаженстве, которое свойственно восточному человеку, отрекающемуся от собственной особенности, всецело погружаясь в вечное и абсолютное и познавая и чувствуя во всем образ и присутствие божественного. Такое чувство проникнутости божественным и блаженной упоенной жизни в божестве граничит с мистицизмом. В этом отношении заслуживает похвалы раньше всего Джеллал-Эддин-Руми, лучшие образцы поэзии которого дал Рюккерт; последнему

его достойная удивления власть над словом позволила чрезвычайно искусно и свободно играть словами и рифмами, как это делают также и персидские поэты. Любовь к богу, с которым человек отождествляет свое «я», благодаря безграничной отдаче себя в его волю, и видит его единого во всех мировых пространствах, приводит все и вся в связь с ним, сводит все и вся к нему,—эта любовь к богу составляет здесь центр, распространяющийся по всем направлениям, достигающий всех самых отдаленных областей.

(b) Если, далее, в возвышенном в собственном смысле, как это тотчас обнаружится, лучшие предметы и богатейшие образы употребляются лишь в качестве украшения бога и служат возведению великолепия и величия единого, так как они ставятся перед нашими глазами лишь для того, чтобы прославлять его как властелина над всеми тварями, то, напротив, в пантеизме имманентность божественного предметам поднимает само мирское, природное и человеческое существование на степень самостоятельного величия. Собственная жизнь (*das Selbstleben*) духовного в явлениях природы и в человеческих отношениях оживотворяет и одухотворяет их в них самих и служит, в свою очередь, основой некоего своеобразного отношения субъективного чувства и души поэта к воспеваемым предметам. Преисполненная чувством этого живого величия, душа спокойна в самой себе, независима, свободна, самостоятельна, широка и велика, и при этом утвердительном тождестве с собою она вживается в душу вещей, воображает себя в таком же спокойном единстве с ними и срастается с предметами природы и их величием, с возлюбленной, шинкарем и вообще со всем, что достойно похвалы и любви, образует с ними блаженнейшую, радостнейшую интимную связь. Западная, романтическая интимность чувства обнаруживает, правда, сходное вживание, она в целом, однако, в особенности на севере, более несчастна, более несвободна, более проникнута страстной тоской, или, во всяком случае, остается замкнутой, более субъективной в самой себе, и благодаря этому становится эгоистичной и чувствительной. Такая подавленная, грустная интимность чувства выражается в особенности в народных песнях варварских народов. Напротив, восточным народам и, главным образом, магометанским персам свойственна свободная, счастливая интимность чувства; они открыто и радостно отдают все свое «я» как богу, так и всему, достойному похвалы, и, однако, в этой отдаче себя сохраняют свободную субстанциальность, которую они умеют сохранить также и по отношению к окружающему миру. Таким образом, мы видим, что в пламенной страсти сохраняются экспансивнейшее блаженство и свобода в выражении чувства, благодаря которым при

неисчерпаемом богатстве блестящих и великолепных образов непрерывно звучит тон радости, красоты и счастья. Если восточный человек страдает и несчастен, то он это принимает как неизменный приговор судьбы и остается при этом внутренне уверенным (*siher*), не испытывая чувства подавленности и без сантиментальности и ворчливой меланхолии. В стихотворениях Гафиза мы находим достаточно жалоб и сетований на возлюбленную, шинкаря и т. д.; но даже и в печали он остается так же беззаботным, как в счастье. Так, например, он говорит однажды:

Aus Dank, weil dich die Gegenwart
Des Freunds erhellt,
Verbrenn der Kerze gleich im Weh,
Und sei vergnügt.

(Из благодарности за то, что тебя освещает присутствие друга, скорбно сожги тотчас же свечу, и наслаждайся.)

Свеча учит смеяться, плакать и она смеется с веселым блеском сквозь пламя, хотя она вместе с тем тает в горячих слезах; сгорая, она распространяет вокруг себя веселый блеск.

Такой же характер носит вообще вся эта поэзия.

Приведем несколько более специальных образов. Персы много пользуются образами цветов и благородных камней, но преимущественно образами розы и соловья. В особенности часто они изображают соловья как жениха розы. Это приписывание одушевления розе и любви соловья мы встречаем, например, часто у Гафиза. «Из благодарности тебе, роза, за то, что ты царица красоты, — говорит он, — снизойди не быть гордой по отношению к любви соловья». Он сам говорит о соловье своей собственной души (*Gemüts*). Напротив, когда мы говорим в наших стихотворениях о розах, соловьях, вине, то мы это делаем в совершенно другом, прозаическом смысле, и роза служит лишь украшением речи — «увенчанной розами» и т. д. — или же мы слышим пенье соловья и переживаем его чувства, пьем вино и называем его победителем забот. У персов же роза не есть образ или простое украшение речи, не символ, а она сама представляется поэту обладающей душою, любящей невестой, и он углубляется своим духом в душу розы.

Тот же характер блестящего пантеизма показывают нам также и новейшие персидские стихотворения. Господин фон Гаммер, например, сделал сообщение об одном стихотворении, которое было прислано шахом в 1819 г. между другими подарками императору Францу. Оно содержит в 33 000 дистихов описание подвигов шаха, который дал придворному поэту свое собственное имя.

(с) Также и Гёте, в противоположность своим более мрачным юношеским стихотворениям с их концентрированной эмоциональностью, был охвачен в позднейшем возрасте этим широким беспечальным веселием, и даже в старости, проникнутый дыханием Востока, поддаваясь поэтическому кипению крови, преисполненный неизмеримого блаженства, он поворотил к этой эмоциональной свободе, не теряющей даже в полемике чудеснейшей беззаботности. Песни, составляющие его «Восточно-западный диван», не представляют собою ни игривых, ни незначительных безделок, а произошли из такого свободного, отдающего себя целиком чувства. Он сам называет их в песне к Зюлейке:

Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreicht mit juwelenem
Goldschmuck.

(Жемчут поэта,
Который любви твоей
Прилив всемогущий
Кинул на берет,
Он в тонких пальцах
Дивно подобрал,
Меж перлов — из золота
Звенья.)

Бери их, восклицает он возлюбленной.

Nimm sie an deinen Hals,	(Зерна прими на грудь,
An deinen Busen!	Надень на шею, —
Die Regentropfen Allahs	Дождей аллаха капли
Gereift in bescheidener Muschel.	Скормления раковин скромных.)

Чтобы писать такие стихотворения, нужно обладать необычайно широким образом мыслей, уверенностью в себе, сохранившейся, несмотря на выдержанные жизненные бури, глубиной и молодостью чувства и

Einer Welt von Lebenstrieben,	(Целый мир, что жизни силой
Die in ihrer Fülle Drang	Полноты своей достиг
Ahndeten schon Bulbuls Lieben,	Предвкушает Буль-буль милой
Seelerregenden Gesang.	Возбудительный напев.)

3. Пантеистическое единство, подчеркнутое по отношению к *субъекту*, который чувствует себя находящимся в этом единстве с богом, и бога как это присутствие в субъективном сознании, дает вообще как свой продукт *мистику* в том более субъективном ее характере, в котором она развилась также и в христианском мире. В качестве иллюстрации я укажу лишь на ангела Силезия, который с величайшими смелостью и глубиной созерцания и чувства, с удивительной силой мистического изображения высказал мысль о субстанциальном существовании бога в вещах и соединении «я» с богом и бога с человеческой субъективностью. Напротив, собственно восточный пантеизм больше подчеркивает лишь *сведение единой субстанции во всех явлениях и*

отдачу субъектом себя этому единому, причем субъект благодаря этому достигает величайшего сознания и также, благодаря полному освобождению от конечного, достигает блаженства раствориться во всем самом прекрасном и лучшем.

В. ИСКУССТВО ВОЗВЫШЕННОСТИ

Но действительно истинна лишь единая субстанция, которую понимают как подлинное значение всей вселенной и признают *субстанцией* лишь тогда, когда ее снова изымают из ее присутствия и действительности в смене явлений, когда начинают ее понимать как чисто внутреннюю жизнь и субстанциальную мощь, возвращают ее в себя и благодаря этому придают ей характер *самостоятельно* существующего по отношению к конечному. Лишь благодаря этому видению сущности бога как безусловно духовной и лишенной образа, как *противоположной* мирскому и природному, духовное оказывается полностью вырванным из царства чувственности и природности и освобожденным от существования в конечном. Абсолютная же субстанция остается, напротив, в *отношении* к являющемуся миру, из которого она рефлексирована в себя. Это отношение получает теперь вышенамеченный *отрицательный* характер, а именно: весь объем мира, несмотря на полноту, силу и великолепие его явлений, определенно признается по отношению к субстанции чем-то лишь отрицательным внутри себя, чем-то сотворенным богом, подчиненным его могуществу и служащим ему. Мир поэтому рассматривается как откровение бога, и бог лишь по своей *благости* позволил сотворенному получить самостоятельность и сообщил ему устойчивое существование, несмотря на то что оно само по себе не имеет права на существование, не имеет права соотноситься с самим собою. Однако устойчивое существование конечного лишено субстанциальности, и по сравнению с богом тварь есть нечто исчезающее и бессильное, так что в благости творца должна еще проявляться вместе с тем также и его *справедливость*, которая в том, что само по себе отрицательно, дает действительное выявление его бессилию и этим являет субстанцию как единственно могущественную. Это отношение, когда искусство берет его в качестве основного отношения как своего содержания, так и своей формы, порождает искусство *возвышенности* в собственном смысле этого слова. Следует различать между красотой идеала и возвышенностью. Ибо в идеале внутреннее проникает собою внешнюю реальность, внутреннюю сторону которой оно представляет собою таким образом, что обе стороны выступают как адекватные друг другу и именно поэтому как взаимно проникающие друг друга. Напротив, в возвышенности внешнее существование, в котором субстанция делается предметом

созерцания, унижается по сравнению с субстанцией, так как это низведение внешнего существования на степень чего-то низшего, служебного, есть единственный способ, посредством которого может быть сделан наглядным при помощи искусства сам по себе безвидный и со стороны своей положительной сущности ничем мирским и конечным не выразимый единый бог. Возвышенность предполагает, что значение обладает такой самостоятельностью, по сравнению с которой внешнее должно представляться лишь чем-то подчиненным, поскольку в нем не присутствует внутреннее, а выходит так далеко за его пределы, что ничто другое не может быть предметом изображения, кроме как именно это существование и выходжение внутреннего за пределы внешнего.

В символе главным был *характер внешнего облика (die Gestaltung)*. Последний должен был обладать значением, не будучи, однако, в состоянии выразить это значение сполна. Этому символу с его неясным содержанием противостоит теперь *значение* как таковое, значение в его ясном понимании, и художественное произведение становится теперь изливанием чистой сущности как значения всех вещей, но такой сущности, которая полагает неадекватность друг другу облика и значения, наличествовавшую раньше в символе *в себе (an sich)*, полагает как выходящее в мирском за пределы всего мирского *значение* самого бога и поэтому становится возвышенным в художественном произведении, которое ничего иного не выражает, кроме как этого самого по себе ясного значения. Поэтому, если уже символическое искусство вообще может быть названо *святым* искусством, поскольку оно берет содержанием для своих произведений божественное, то искусство возвышенности должно быть названо *святым искусством* как таковым, исключительно *святым искусством*, потому что оно воздаст честь единственно только богу.

Содержание здесь по своему основному значению в целом еще ограниченнее, чем в символе в собственном смысле этого слова, который застревает в стремлении к духовному, и в своем взаимоотношении с миром являет нам в широких размерах превращения духовного в образования природы и природного в нечто такое, что напоминает нам о духе.

Этот род возвышенности в ее первом, начальном определении мы находим преимущественно в еврейском мировоззрении и в священной поэзии этого народа. Ибо там, где нельзя набросать сколько-нибудь удовлетворительный образ бога, не может появиться пластическое искусство, а может появиться лишь поэзия представления, выражающего себя посредством слова.

При ближайшем рассмотрении этой ступени можно установить следующие общие точки зрения.

1. Своим самым общим содержанием эта поэзия имеет бога как властелина служащего ему мира, бога, не воплощенного во внешнем, а ушедшего от мирского существования в себя, в одинокое единство. Поэтому то, что в символическом искусстве в собственном смысле еще было связано воедино, распадается здесь на две стороны, на абстрактное особое бытие бога и конкретное существование мира.

(а) Сам бог в качестве этого чистого, особого бытия единой субстанции не имеет себе образа (*Gestalt*), и, взятый в этой абстракции, он не может быть сделан доступным созерцанию. Божественного содержания со стороны его чистой сущности фантазия на этой ступени не может уловить, так как оно запрещает, чтобы искусство его изобразило в соответственном ему образе. Единственно остающимся содержанием является поэтому *отношение* бога к сотворенному им миру

(b) Бог есть творец вселенной. Это — наиболее зрелое выражение возвышенности. Теперь именно впервые исчезают представления о *порождении*, о чисто природном происхождении вещей из бога, уступая место мысли о *сотворении* духовной силой и деятельностью. «И сказал бог: да будет свет. И стал свет», — этот библейский стих приводится уже Люнгином как яркий пример возвышенности. Господь, единая субстанция, переходит, правда, к проявлению. Однако способ созидания есть самый чистый, сам есть бестелесное, эфирное проявление, слово, проявление мысли как идеальной власти, по велению которой существовать, все действительно в немом послушании непосредственно становится существующим.

(с) Однако бог не переходит в сотворенный им мир как, скажем, в свою реальность, а, напротив, остается замкнутым в себе наряду с последним, причем все же эта рядопоставленность бога и мира не приводит к прочному дуализму. Ибо произведенное есть его творение, не обладающее перед его лицом никакой самостоятельностью, а существует вообще лишь как доказательство *его* мудрости, благости и справедливости. Единый есть господин над всеми, и в предметах природы он имеет не то, в чем он пребывает, а лишь бессильные акциденции, которые могут являть нам только отблеск, видимость сущности, а не действительное ее выступление. Это составляет возвышенность по отношению к богу.

2. Так как единого бога, таким образом, с одной стороны, отделяют от конкретных мировых явлений и фиксируют самостоятельно, но, с другой стороны, определяют все обладающее внешним существованием (в месте и времени) как конечное и отводят ему низшее положение, то существование как предметов природы, так и человека получает теперь новый характер: они суть изображение божественного лишь бла-

годаря тому, что в них же самих выступает их конечный характер.

(а) Теперь, поэтому, впервые природа и лик человека стоят перед нами *обезбоженными* и прозаичными. Греки повествуют, что когда герои, участвовавшие в походе аргонавтов, плыли на своих кораблях через узкий Гелеспонтский пролив, скалы, которые до сих пор подобно ножницам с грохотом смыкались и размыкались, внезапно оказались прикрепленными к почве и остались навсегда неподвижными. Нечто похожее происходит в священной поэзии возвышенности с конечным при сопоставлении его с бесконечным существом: оно застывает в своей рассудочной определенности, между тем как в символическом искусстве ничего не могло найти надлежащего места, так как конечное совершенно так же переходит в божественное, как и последнее выходит из своей сущности и переходит в конечное существование. Когда мы, например, обращаемся от древних индусских поэм к ветхому завету, то мы сразу оказываемся на совершенно другой почве, которая, как бы ни были нам чужды имеющие на ней место состояния, события, поступки и характеры и как бы они ни были отличны от наших, все же кажется нам близкой, родной. Мы выходим из мира опьянения и путаницы, переходим к таким обстоятельствам и видим перед собою фигуры, представляющиеся нам совершенно естественными, и твердо очерченные патриархальные характеры, которые в их определенности и правдивости доступны и близки нам как вполне понятные.

(b) Для этого воззрения, которое умеет понимать естественный ход вещей и выдвигает законы природы, получает впервые свое место также и *чудо*. Для индусского воззрения все есть чудо, и поэтому нет больше ничего удивительного. На почве, на которой разумная связь событий и вещей постоянно нарушается, на почве, на которой все вырвано из своего места, все стоит кувыркoм, не может наступить чудо, ибо чудесное предполагает сообразное требованиям рассудка чередование событий, равно как и обычное ясное сознание, которое называет чудом только вызванное вмешательством высшей силы нарушение этой обычной связи. Специфическим, подлинным выражением возвышенности чудо, однако, не является, ибо обычное течение явлений природы точно так же произведено волей божией и подчинением природы этой воле, как и это его нарушение.

3. В этом-то признании ничтожности вещей и возвеличении, восхвалении бога *отдельный человек* ищет на указанной ступени своей собственной чести, своего утешения и удовлетворения.

(а) В этом отношении псалмы доставляют нам класси-

ческую иллюстрацию подлинной возвышенности, поставленной как образец перед всеми временами. В них выражено блестяще и с необычайно сильным душевным подъемом то, что предносится человеку в его религиозном представлении о боге. Нет ничего на свете, что могло бы притязать на самостоятельность, ибо все есть и существует лишь благодаря божиему могуществу и существует лишь для того, чтобы служить восхвалением этого могущества, равно как и для того, чтобы высказать свою собственную, лишенную существенности ничтожность. Если поэтому мы в фантазии, исходящей из субстанциальности и характеризующего ее пантеизма, нашли бесконечное *расширение* души, то здесь должна вызывать наше удивление сила *взлета* души, которая дает всему пасть во прах, чтобы возвещать единственно подлинно существующее всемогущество бога. В особенности 104-й псалом отличается в этом отношении поразительной силой. «Ты одекаешься светом, как ризой, простираешь небеса, как ковер», и т. д. — свет, небо, облака, крылья ветра, — все это само по себе ничто, а представляет собою лишь внешнее одеяние, есть колесница или посланец на службе бога. Далее прославляется божия премудрость, приведшая все в порядок: источники, текущие в долины, воды, текущие между горами, у которых сидят птицы небесные и поют под ветвями; траву и вино, которое веселит сердце человека, и кедры ливанские, которые насадил господь; море, которое кишит без числа пресмыкающимися и где находятся киты, сотворенные господом, чтобы они забавлялись в нем; и что бог сотворил, то он сохраняет к существованию, но — «сокроешь ты лицо твое — мнуттся; отнимешь дух их — умирают и превращаются снова в прах». Ничтожность человека определенно высказывает 90-й псалом, молитва Моисея, человека божьего, в следующих, например, словах: «Ты даешь им уноситься, как поток; они как сон, как трава, которая скоро увядает и вечером выкашивается и засыхает. Вследствие гнева твоего мы уничтожаемся и вследствие ярости твоей мы должны внезапно уходить».

(b) С чувством возвышенности связано поэтому вместе с тем у человека чувство собственной конечности и непреходимого расстояния, отделяющего его от бога.

(a) Представление о *бессмертии* поэтому не встречается первоначально в этой сфере, ибо в таком представлении содержится предпосылка, что индивидуальное «я», душа, человеческий дух, есть в-себе-и-для-себя сущее. В возвышенном лишь единый рассматривается как непреходящий, все другое в противоположность ему рассматривается как возникающее и преходящее, а не как свободное и бесконечное внутри себя.

(B) Вследствие этого человек видит себя со стороны своей

недостойности перед богом, его религиозный взлет совершается в форме страха господня, в содрогании перед его гневом, и мы находим потрясающее изображение скорби обо его ничтожности, исторгающийся из самой глубины крик души к богу, крик, который раздается в жалобах, плаче и сетованиях.

(γ) Если же, напротив, индивидуум держится твердо по отношению к богу в своей конечности, то эта желаемая и намеренная конечность становится *злом*, которое как физическое зло и грех принадлежит лишь области природы и человека, а в единой, не имеющей внутри себя различий субстанции так же мало может найти себе какое-нибудь место, как боль и вообще что-нибудь отрицательное.

(с) Однако, в-третьих, в пределах этой ничтожности человек все же приобретает болсе свободное и самостоятельное положение. Ибо, с одной стороны, ввиду того что бог субстанциально спокоен и тверд касательно своей воли и заповедей последней человеку, возникает *закон*, а, с другой стороны, в религиозном подъеме заключается вместе с тем совершенно ясное *различение* между божеским и человеческим, конечным и абсолютным, и этим переносится в самый субъект суждение о добре и зле и решение в пользу того или другого. Отношение к абсолютному и соответствие или несоответствие человека абсолютному имеет в себе поэтому также и такую сторону, которая находится во власти отдельного человека, зависит от его собственного поведения, от его действий. Вместе с тем, отдельный человек благодаря этой стороне находит в своей праведности и следовании закону некоторое *утвердительное* отношение к богу и должен вообще привести в связь со своим внутренним послушанием закону или непокоренностью ему внешнее, положительное или отрицательное, состояние своей жизни: благополучие, наслаждение, удовлетворение или бедствия, скорбь и горести он должен принимать как благодеяние и награду или испытание и наказание.

Третья глава

СОЗНАТЕЛЬНАЯ СИМВОЛИКА СРАВНИВАЮЩЕЙ ФОРМЫ ИСКУССТВА

То новое, что выступило благодаря возвышенному в отличие от бессознательного символизирования в собственном смысле, состоит, с одной стороны, в том, что отделяют друг от друга знаемое особо по своему внутреннему характеру значение от разлученного с ним конкретного явления, и, с другой стороны, в том, что *несоответствие* этих двух элементов

прямо или косвенно подчеркивается, то несоответствие, в котором значение как всеобщее есть единственное действительное и стоит выше особенности. Но в фантазии, носящей пантеистический характер, равно как и в возвышенном, подлинное содержание, единая всеобщая субстанция всех вещей, не могло стать предметом созерцания, взятое само по себе, безотносительно к сотворенному существованию, хотя и неадекватному ему. Однако это отношение между субстанцией и сотворенным приписывалось самой субстанции, которая в отрицательности своих акциденций давала себе доказательство своей мудрости, благодати, могущества и справедливости. Поэтому и здесь также, по крайней мере в целом, отношение между значением и обликом еще носит *существенный* и *необходимый* характер, и обе связанные между собою стороны еще не стали внешними друг другу в собственном смысле этого слова. Но так как в символическом искусстве эта их внешность друг другу имеется *в себе* (*an sich*), то она также и должна быть положена, и она выступает в тех формах, которые мы должны рассмотреть в последней из глав, посвященных символическому искусству. Мы можем ее назвать *сознательной* символикой и, выражаясь строже, *сравнивающей* формой искусства.

Под сознательной символикой мы должны понимать именно то, что значение знаемо не само по себе, а *нарочито* полагается отличным от внешнего способа его изображения. Значение, высказанное таким образом, само по себе, как в возвышенном, получает независимое выражение, которое по существу не находится в той действительной форме, которую ему дают при данном способе его изображения. Но отношение друг к другу значения и его формы уже больше не остается, как на предшествующей ступени, неким соотношением, имеющим свое основание всецело в самом значении, а превращается в более или менее случайное сочетание двух вещей, являющееся делом *субъективности* поэта, углубления его духа в некое внешнее существование, его остроумия и вообще его вымысла; при этом он может то исходить больше из некоего чувственного явления и внедрить в него посредством образа почерпнутое из своего собственного духа некое родственное духовное значение, то больше брать своим исходным пунктом действительно или хотя бы и относительно внутреннее представление, чтобы придать последнему характер образа, а иногда может даже просто только приводить в отношение между собою один образ с другим, носящим в себе одинаковые определения.

Этот вид объединения отличается поэтому от еще наивной и *бессознательной* символики тем, что теперь субъект знает как внутреннюю сущность тех значений, которые он взял в качестве содержания, так и природу тех внешних яв-

лений, которыми он пользуется, сравнивая их между собою, для того, чтобы придать этому содержанию большую наглядность, и он с таким *сознательным* намерением связывает друг с другом это содержание и внешние явления из-за найденных им между ними сходств. Разницу же между достигнутой теперь ступенью и *возвышенным* следует искать в том, что, хотя, с одной стороны, в самом произведении искусства с большей или меньшей степенью определенности подчеркивается отдельность друг от друга и самостоятельное выступление рядом друг с другом значения и его конкретного облика, все же, с другой стороны, отношение между ними, которое мы находим в возвышенном, здесь совершенно отпадает, так как в качестве содержания здесь больше уж не берется само же абсолютное, а какое-нибудь определенное и ограниченное значение, и внутри намеренного отделения этого значения от его воплощения в образе устанавливается снова некое соотношение, дающее посредством сознательного сравнения то же самое, что по-своему ставила себе целью бессознательная символика.

Что же касается *содержания*, то теперь уже нельзя видеть значение символа в абсолютном боге. Ибо уже благодаря отделению друг от друга конкретного существования и понятия и благодаря хотя и сравнивающей рядопоставленности их, для художественного сознания, поскольку оно берет эту форму как последнюю и подлинную, сразу же положена *конечность*. Поэтому те значения, которые здесь представляют себе как заимствованные из сферы конечного, уж не имеют никакого касательства к абсолютному как основному значению всех вещей. Напротив, в поэзии священного писания бог есть единственно значущее во всех вещах, которые по отношению к нему оказываются преходящими и ничтожными. Но если должно быть возможно, чтобы значение обрело свой сходный образ и подобие в том, что само по себе *ограничено* и конечно, то оно должно носить *ограниченный* характер тем более, что на той ступени, которая нас теперь интересует, образ благодаря *сходствам*, которые он имеет с содержанием, рассматривается как относительно *соразмерный*, несмотря на то что он внешен своему содержанию и избран поэтом произвольно. От возвышенного поэтому в сравнивающей форме искусства остается только *та* черта, что каждый образ дает *лишь* некоторый образ и подобие вещи и значения, вместо того чтобы изображать их согласно их адекватной действительности.

Но вследствие этого рассматриваемый вид символизации остается в качестве основного типа *целых* художественных произведений подчиненным родом, ибо оформление состоит здесь лишь в описательном отборе некоего непосредственного

чувственного существования или прозаического представления, от которого следует определенно различать значение. В тех же художественных произведениях, которые созданы из одного куска и представляют собою в своем оформлении нераздвоенное целое, такое сравнение может выступать лишь побочно в качестве украшения и второстепенной детали, как это мы видим, например, в подлинных произведениях классического и романтического искусства.

Поэтому, хотя мы и рассматриваем всю эту ступень как объединение обеих предшествующих ступеней и хотя правильно делаем это, ибо в ней имеется как *отделение* друг от друга значения и внешней реальности, лежавшее в основании возвышенного, так и *указывание* неким конкретным явлением на некое родственное ему всеобщее значение, указывание, которое, как мы видели, выступает в символе в собственном смысле этого слова, все же это соединение не является высшей формой искусства, а скорее ясным, правда, но плоским, ограниченным в своем содержании и более или менее прозаическим в своей форме пониманием, которое покидает как таинственно кипучие глубины символа в собственном смысле, так и вершины возвышенного, чтобы пребывать в низинах повседневного сознания.

Что же касается более определенного *деления* этой сферы, то хотя в этом сравнивающем различии, предполагающем отдельное существование значения и связывающем с этим самостоятельным значением некий чувственный или образный облик, почти всегда имеет место такое соотношение, что значение принимается за главное, а облик лишь за облачение и нечто внешнее, все же вместе с тем разные виды искусства, входящие в эту сферу, отличаются друг от друга тем, что в одном становится сначала одна из этих двух сторон, а в другом — другая и, значит, исходят из какой-нибудь одной из них. Таким образом, либо облик предстает нам как некое обладающее самостоятельным существованием внешнее, непосредственное природное событие или явление, для которого затем находят и указывают нам всеобщее значение, либо, наоборот, значение берется как обладающее самостоятельным существованием, а лишь затем впервые избирается для него каким-то внешним образом некое оформление.

Мы можем в этом отношении различать две главные ступени.

А. На *первой* ступени *конкретное явление*, будет ли оно взято из области природы или из области человеческих событий, происшествий и поступков, составляет, с одной стороны, *исходный пункт* и, с другой стороны, то, что важно и существенно для изображения. Оно, правда, художественно осуществляется только ради того всеобщего значения, кото-

рое оно содержит в себе и на которое оно указывает, и оно разворачивается лишь постольку, поскольку этого требует ставимая цель, стремление сообщить этому значению наглядность в родственном с ним единичном состоянии или происшествии. Однако сравнение между собою всеобщего значения и единичного случая еще не выставлено *определенно*, как *субъективная* деятельность, и все изображение претендует на роль не только орнаментальной прибавки в произведении, которое и без этого украшения самостоятельно, а еще хочет быть кроме того и чем-то, что уже само по себе самостоятельно. Видами этой ступени являются басня, притча, иносказание, пословица и метаморфозы.

В. Напротив, на *второй* ступени значение есть то важнейшее, что предносится нашему сознанию, конкретное же облачение этого значения в образ является для него второстепенным и приводящим, чем-то таким, что само по себе не носит самостоятельного характера, а совершенно подчинено значению, вследствие чего на этой ступени также и обнаруживается более явно субъективная произвольность в выборе как раз именно этого, а не другого образа. Этот способ изображения большей частью не может дать самостоятельных художественных произведений и должен поэтому удовлетворяться тем, что включает свои формы как нечто побочное в другие создания искусства. Можно признать главными видами этого способа изображения загадку, аллереорию, метафору, образ и подобие.

С. И, наконец, *в-третьих*, мы можем здесь указать в виде добавления на дидактическое стихотворение и описательную поэзию, так как в этих видах поэзии доведены до своего конца, с одной стороны, голое выявление общей природы предметов, как ее понимает сознание в своей рассудочной ясности, и, с другой стороны, носящее совершенно самостоятельный характер изображение конкретного явления этих предметов, и, следовательно, здесь доведено до конца отделение друг от друга тех элементов, которые лишь в своем соединении друг с другом и подлинном взаимном внедрении могут дать истинно художественные произведения.

Отделение друг от друга этих двух моментов художественного произведения приводит к тому, что различные формы, находящие свое место во всем этом круге, почти исключительно принадлежат области словесного искусства, так как единственно лишь поэзия способна выразить такой самостоятельный характер значения и облика, между тем как задача изобразительных искусств состоит в том, чтобы во внешнем облике как таковом выявить его внутреннее содержание (depen Inneres).

А. СРАВНЕНИЯ, НАЧИНАЮЩИЕСЯ С ВНЕШНЕГО

Различные роды поэзии, принадлежащие этой первой ступени сравнивающей формы искусства, всегда доставляют много хлопот, и очень нелегко делить их на определенные главные виды. Это — второстепенные, промежуточные виды, в которые не отливается ни одна безусловно необходимая сторона искусства. Говоря вообще, в области эстетики дело обстоит с таким делением точно так же, как в естественных науках с известными классами животных или с другими явлениями природы. В обеих областях трудность состоит в том, что в них само то понятие природы и искусства делит себя и полагает свои различия. В качестве различий понятия они и составляют различия, поистине сообразные с понятием и требующие, чтобы их постигали в понятиях, составляют, значит, различия, в которые не вмещаются подобного рода переходные ступени именно потому, что последние представляют собою лишь ущербные формы, выходящие из рамок одной главной ступени, не будучи, однако, в силах достигнуть следующих ступеней. Это — не вина понятия, и, если бы мы, вместо того чтобы класть в основу деления и классификации моменты *понятия* самого предмета, захотели класть в основу их такие *побочные виды*, то мы рассматривали бы как раз то, что не адекватно понятию, как адекватный способ его раскрытия. Но истинное деление должно вытекать лишь из истинного понятия, и промежуточные образования могут находить себе место лишь там, где подлинные, самостоятельно существующие формы начинают разлагаться и переходить в другие. Именно это происходит здесь с символической формой искусства на данном этапе развертывания нами его понятия.

Вышеуказанные же виды искусства принадлежат стадии символического *предыскусства* потому что они вообще несовершенны и, следовательно, представляют собою *лишь* искажения истинного искусства; в этих искажениях имеются, правда, ингредиенты подлинного способа оформления, но эти ингредиенты берутся лишь в их конечности, порозненности и голом соотношении друг с другом, и вследствие этого данные искажения остаются чем-то подчиненным. Поэтому когда мы говорим о басне, иносказании, притче и т. д., то мы должны рассматривать их не в качестве принадлежащих области *поэзии* как своеобразному искусству, столь же отличному от изобразительных искусств, сколь и от музыки, а лишь с той стороны, с которой они находятся в связи с *общими* формами искусства, и их специфический характер может быть объяснен лишь из этой связи, а не из понятия собственных видов *поэзии*, каковыми являются эпос, лирика и драма.

Более подробное расчленение этих видов мы произведем в следующем порядке: сначала рассмотрим *басню*, затем по порядку *притчу*, *иносказание* и *поговорку* и закончим рассмотрением *метаморфоз*.

1. Басня

В то время как до сих пор речь шла всегда лишь о формальной стороне отношения между неким явно выраженным значением и его обликом, мы теперь должны указать также и содержание, оказывающееся подходящим для этого способа оформления.

Сравнивая нашу ступень с *возвышенным*, мы убедились, что достигнутая теперь ступень уже больше не стремится к тому, чтобы сделать наглядным абсолютное единое в его нераздельной власти посредством изображения ничтожности тварей, а что мы находимся теперь на ступени конечности сознания и, значит, также и конечности содержания. Обратно, если мы обратимся к символу в собственном смысле, одну сторону которого сравнивающая форма искусства также должна была принять в себя, то окажется, что в нем, как мы уже видели при рассмотрении египетского символизма, *внутреннее*, противостоящее пока что все еще непосредственному облику, природному, представляет собою духовное. Так как в басне это природное оставляют и представляют себе как нечто *самостоятельное*, то и духовное также есть в ней некое *конечно определенное*, есть *человек* и его конечные цели, и природное получает некое, однако лишь теоретическое отношение к этим целям, получает характер некоего указания и откровения этих целей на пользу человеку. Явления природы, гроза, полет птиц, особенности внутренних животных и т. д. принимаются поэтому теперь в совершенно другом смысле, чем в воззрениях парсов, индусов или египтян, для которых божественное еще соединено с природным *таким* образом, что человек странствует по природе, как в мире, полном богов, и его активность состоит лишь в том, что он в своих действиях воссоздает это же самое тождество, и благодаря этому его действия, поскольку они соответствуют природному бытию божественного, сами представляются неким процессом откровения и порождения божественного в человеке. Но, когда человек возвращается в себя и, смутно чувствуя свою свободу, концентрируется в себе, он становится сам для себя самостоятельной целью в своей индивидуальности; он действует, совершает поступки, работает согласно своей *собственной воле*, он обладает собственной эгоистической жизнью и чувствует в самом себе существование целей, с которыми природное получает некую внешнюю связь. Природа вокруг него поэтому разъединяется (*vereinzelt sich*)

и служит ему, так что он уже больше не получает представления о божественном в ней как об абсолютном, а рассматривает ее лишь как некую цель, посредством которой боги дают себя знать, для того чтобы он лучше мог достигать своих целей; с этой целью боги открывают свою волю человеческому духу через посредство природы и дают возможность самим людям объяснить эту волю. Здесь, следовательно, предполагается некое тождество абсолютного и божественного, тождество, в котором главное составляют *человеческие* цели. Но этот вид символики еще не принадлежит области искусства, а остается религиозным. Ибо прорицатель (*vates*) предпринимает это толкование явлений природы преимущественно лишь для практических целей, предпринимает его либо в интересах отдельных лиц, чтобы помочь им осуществить частные свои планы, либо в интересах всего народа, чтобы помочь ему правильно совершать общие действия. Поэзия, наоборот, должна познать и выразить во всеобщей теоретической форме также и практические положения и обстоятельства.

Но что должно быть причислено к области поэзии, это— явление природы, происшествие, содержащее в себе некое особенное отношение, некое течение, которое может быть принято за символ некоего всеобщего значения из круга человеческих действий, за нравственное учение, за максимум благоразумия, следовательно, за символ значения, имеющего своим содержанием размышление о том, как совершается или должно совершаться то-то и то-то в делах человеческих, т. е. в том, что происходит из человеческой воли. Здесь уже открывается человеку не божественная воля в своей внутренней сущности посредством событий природы и их религиозного истолкования, а совершенно обычный ход естественных событий, из порозненного изображения которого можно отвлечь человечески понятным образом некоторое нравственное положение, некоторое предостережение, учение, правило благоразумия и которое ставится перед нами и предлагается нашему созерцанию именно ради этого размышления.

Таково то место, которое мы здесь можем отвести эзоповской басне.

(а) А именно, *эзоповская басня* в ее первоначальной форме есть вообще такое понимание некоторого природного отношения между отдельными природными вещами или происшедшего с ними случая, причем этими природными предметами чаще всего являются животные, инстинкты которых ведут свое происхождение из тех же самых потребностей, которые двигают человеком как живым существом. Это отношение, или происшествие, понятое в своих наиболее всеобщих определениях, носит вследствие этого такой характер, что

оно может встретиться также и в сфере человеческой жизни, и лишь благодаря такой связи с последней оно приобретает значительность для человека.

(а) Согласно этому определению подлинная эзоповская басня представляет собою изображение какого-нибудь состояния неживой и живой природы или случая из мира животных, которые не выдуманы произвольно, а рассказаны согласно с тем, что было в действительности, согласно верным наблюдениям, и при том рассказаны *так*, что из них можно почерпнуть общее поучение в отношении человеческого существования или, говоря точнее, практической стороны этого существования, в отношении благоразумности и нравственности поступков. *Первое* требование, предъявляемое нами к басне, должно поэтому состоять в том, чтобы определенный случай, который должен дать нам так называемую мораль, был не только *вымышленным*, а, главным образом, в том, чтобы он не был вымыслен *противно* виду и характеру действительного существования явлений в природе. А затем это требование состоит в том, что, *во-вторых*, рассказ должен сообщить случай не в общем виде, а так, как этот случай является во внешней реальности типом всех таких происшествий, должен сообщить его в его конкретных подробностях и похоже на некоторое действительное событие.

Эта первоначальная форма басни сообщает ей, в-третьих, характер величайшей наивности, потому что дидактическая цель и извлекаемые из басни общие полезные значения представляются при таком способе изобретения лишь чем-то, что приходит позднее, а не тем, что входило с самого начала в намерения баснописца. Вот почему привлекательнейшими из так называемых эзоповских басен являются те, которые соответствуют указанным чертам и рассказывают о поступках, если угодно употреблять это название, или обстоятельствах и событиях, которые имеют своей основой отчасти инстинкты животных, отчасти какое-нибудь другое природное отношение, отчасти же могут вообще происходить в действительности, а не лишь придуманы произвольным воображением. Но из этого легко увидеть, что прибавляемая в конце к эзоповским басням в их современном виде «*fabula docet*» (мораль басни) либо делает изображение тусклым, либо же часто совершенно из нее не вытекает, так что нередко можно было бы с большим правом вывести из нее скорее противоположное поучение или не одно, а несколько поучений.

Приведем здесь несколько иллюстраций для пояснения этого подлинного понятия эзоповской басни.

Дубу и тростнику приходится выдерживать бурю; зыбкий тростник только сгибается, неподвижный дуб ломается. Это — случай, который действительно происходит довольно

часто при сильном ветре. Взятая морально, басня обозначает сравнение между собою высокопоставленного, неподатливого человека и человека более низкого положения: в то время как последний сумеет в трудных обстоятельствах выдержать их напор, приспособляясь к ним, первый гибнет благодаря своему непокорству и сопротивлению. Точно так же обстоит дело в сохраненной Федром басне о ласточках. Ласточки вместе с другими птицами смотрят, как крестьянин сеет лен, из которого выют также и веревки, которыми уловляют птиц. Предусмотрительные ласточки улетают, а остальные птицы этому не верят,—они беззаботно остаются дома и попадают в сети. И здесь также в основании лежит действительное явление природы. Известно, что ласточки осенью улетають в более южные страны и поэтому отсутствуют во время ловли птиц. То же самое можно сказать о басне о летучей мыши, которую презирают и днем и ночью, потому что она не принадлежит ни дню, ни ночи. Таким прозаическим, действительным случаям дается более общее толкование, сообщающее им значение указания на человеческие дела, подобно тому как, например, и еще в наше время благочестивые люди умеют извлечь полезное назидание из всего, что происходит вокруг них. Но при этом вовсе не необходимо, чтобы действительное явление природы всегда сразу же бросалось в глаза. В басне о лисице и вороне нельзя на первый взгляд распознать действительный факт, хотя он и не совершенно отсутствует, ибо в самом деле такова повадка ворон начинать каркать, когда они видят перед собою находящиеся в движении чуждые предметы — людей, животных. Такие же естественные отношения лежат в основании басни о терновнике, который отрывает у прохожего кусок платья или ранит лисицу, ищущую у него опоры; о крестьянине, отогревающем змею на своей груди, и т. д. Другие басни изображают случаи, которые могут вообще происходить между животными. В первой басне Эзопа рассказывается, например, что орел пожирает детенышей лисы и вместе с похищенным мясом уносит с собою также и уток, от которого загорается его гнездо. Наконец, другие басни содержат в себе древнемифические черты. Так, например, басня о навозном жуке, орле и Юпитере, в которой встречается естественно-историческое обстоятельство (я оставляю здесь без рассмотрения, действительно ли оно верно), что орел и жук кладут свои яйца в различное время, но вместе с тем в ней явно сквозит традиционная важность жука, которой, однако, здесь уже придается комический характер, как это еще больше делает Аристофан. От выяснения же того, сколько из этих басен принадлежит самому Эзопу и полон ли наш анализ, мы освобождены уже тем, что, как известно, лишь о немногих баснях,

например, о последней указанной нами — о жуке и орле, можно доказать, что они принадлежат Эзопу или что, по крайней мере, они вообще достаточно древни, чтобы мы могли их рассматривать как эзоповские.

О самом Эзопе рассказывают, что он был безобразный горбатый раб; жил он, согласно этим рассказам, в Фригии — стране, составляющей переход от непосредственного символизма и прикованности к природному, к стране, в которой человек начинает постигать духовное и самого себя. Как сын такой страны он, правда, не видит вообще, подобно индусам и египтянам, в животном и природном нечто само по себе возвышенное и божественное, а рассматривает его прозаическими глазами как нечто, соотношения которого служат лишь тому, чтобы посредством их сделать наглядным человеческие делание и неделание. Его придумки, однако, только остроумны, в них отсутствует духовная энергия или глубина понимания и субстанциального воззрения, отсутствуют поэзия и философия. Его воззрения и учения оказываются, правда, остроумными и житейски благоразумными, но они все же сохраняют характер как бы копания в мелочах, которое, вместо того чтобы создать свободные образы, порожденные свободным духом, достигает лишь того, что отыскивает в данном преднайденном материале, в определенных инстинктах и влечениях животных, в маленьких повседневных случаях какую-нибудь сторону, могущую иметь дальнейшее применение, так как он не смеет высказать своих учений открыто, а может дать понять лишь завуалированно, как бы в загадке, которая, вместе с тем, здесь же всегда и получает свое разрешение. Проза имеет своим родоначальником раба, и, таким образом, весь этот жанр сохраняет тот прозаический характер, который придал ему Эзоп.

Несмотря на это, старые придумки обошли почти все народы и эпохи, и хотя каждый народ, знающий вообще в своей литературе басни, гордится тем, что обладал несколькими поэтами-баснописцами; все же стихотворные басни последних являются большей частью воспроизведениями указанных первых остроумных вымыслов, и эти баснописцы ограничиваются лишь тем, что излагают их соответственно вкусу своей эпохи; а то, что они прибавили к этому унаследованному запасу вымыслов, осталось далеко ниже этого своего оригинала.

(b) Но среди эзоповских басен находится также и масса таких, которые очень скудны по выдумке и исполнению, а, главным образом, таких, которые придуманы лишь для целей назидания, так что животные или даже боги имеют своим назначением служить лишь *оправой* поучения. Однако и в таких случаях басни далеки от того, чтобы насиловать при-

роду животных, как это, например, мы встречаем у современных баснописцев; иллюстрацией приемов последних могут служить пфеффелевские басни. В одной из них рассказывается о двух сурках, из которых один собрал осенью запасы на зиму, а другой был не так предусмотрителен и не сделал никаких запасов, вследствие чего ему пришлось зимой нищенствовать и умирать с голоду. Или в другой басне рассказывается о лисе, охотничьей собаке и рыси, пришедших каждая в отдельности к Юпитеру жаловаться на то, что он наделил их односторонними талантами: лисицу — хитростью, собаку — тонким нюхом, а рысь — острым зрением, и просить его, чтобы он более равномерно распределил их природные дарования. Юпитер согласился, но после этого произошло вот что: «Лиса терпит обиды, ищейка не годится больше для охоты, а рысь оказывается пораженной слепотой». Сурок, не делающий никаких запасов, трое других животных, по случайности получающие более равномерное распределение вышеуказанных свойств, — все это совершенно противоречит природе, и вследствие этого рассказ тускл. Лучшей, чем эти басни, является поэтому басня о муравье и стрекозе, и еще лучшей, чем эта последняя, является басня об олене, у которого великолепные рога и тонкие ноги.

Имея в виду такие басни, как пфеффелевские, привыкли думать, что в басне главным является поучение, и представляли себе это *так*, что само рассказываемое событие служит *лишь* рамкой, формой изложения и поэтому является событием, всецело *вымышленным* в целях поучения. Но такая рамка, в особенности, если описываемый случай совершенно и не мог произойти с определенными животными, принимая во внимание их природный характер, представляет собою вымысел в высшей степени тусклый, не имеющий никакого значения. Ибо остроумие басни состоит лишь в том, что тому, что вообще уже существует и оформлено, мы должны теперь придавать еще и более общий смысл, помимо того смысла, который оно непосредственно имеет. Но, далее, ввиду того что исходили из предпосылки, будто мы должны искать сущность басни лишь в том, что вместо людей действуют и разговаривают животные, ставился вопрос, что составляет прелесть этой замены. Однако в таком переодевании человека в животное не может быть много привлекательного для нас, если басня должна быть чем-то большим или иным, чем обезьяньи и собачьи представления, где, напротив, единственно интересным для нас помимо удовольствия, доставляемого нам видом приобретенной путем дрессировки ловкости животных, остается лишь контраст между природой животного, а равно и его видом, и человеческими действиями. Брейтингер считает поэтому подлинной прелестью басни *чу-*

десное. Однако на это следует возразить, что в первоначальных баснях выступление говорящих животных *не* выставляется как нечто необычное и удивительное. Лессинг поэтому и полагает, что введение животных доставляет большое преимущество, делая *понятным* и *сокращая* изложение благодаря знакомству со свойствами животных — с хитростью лисицы, великодушием льва, прожорливостью и хищностью волка — так что вместо абстракций — хитрый, великодушный — сразу же выступает перед воображением определенный образ. Однако эта выгода ничего не меняет в тривиальности басни, если рассказ в ней служит единственно лишь обрамлением, и в целом можно сказать, что представление нам животных вместо людей даже невыгодно, потому что образ животного в таком случае всегда остается маской, которая, что касается *понятности* значения, вуалирует его не в меньшей мере, чем объясняет.

Если принять это объяснение, то величайшей басней этого рода была бы старая история о Рейнеке-лисе; однако эта история не является настоящей басней как таковой.

(с) Как *третью* ступень мы могли бы здесь прибавить следующий способ трактовки басни, с которой, однако, мы уже начинаем преступать сферу басни. Остроумие басни заключается вообще в том, что она находит среди многообразных явлений природы такие явления, которые могут служить иллюстрациями общих размышлений о человеческих действиях и человеческом поведении, хотя животные и предметы природы не выводятся за пределы подлинного характера их бытования. Но помимо этого сведение вместе и приведение в связь между собою так называемой морали и отдельного случая остается лишь делом произвола и субъективной изобретательности и *само* по себе является поэтому не больше, чем шуткой. Эта-то сторона и выступает отдельно на третьей ступени. Форма басни берется на ней как шутка. Гёте написал в этом стиле много привлекательных и остроумных стихотворений. Одно, например, стихотворение, носящее название «Брехливая собака», гласит:

... Wir reiten in die Kreuz und Quer!
 Nach Freuden und Geschäften;
 Doch immer kläfft es hinterher
 Und billt aus allen Kräften.
 So will der Spitz aus unserem Stall
 Uns immerfort begleiten.
 Und seines Bellens lauter Schall
 Beweist nur, dass wir reiten.

(Мы едем верхом то туда, то сюда, чтобы искать удовольствий или что делаем; однако всегда за нами брешут и лают изо всех сил Это

павка из нашей конюшни хочет нас всегда сопровождать, и громкие звуки ее лая лишь доказывают, что мы едем.)

Но для такого рода басен требуется, чтобы употребляемые образы природы были нам представлены в соответствии с их своеобразным характером, как это происходит в эзоповской басне, требуется, чтобы они развертывали перед нами в своих действиях и поведении такие человеческие состояния, страсти, черты характера, которые находятся в ближайшем родстве с состояниями, чертами характера животных. Такого рода рассказом является вышеназванная «Рейнеке-лис», которая представляет собою больше что-то вроде сказки, чем басню в собственном смысле. Содержанием этой поэмы служит эпоха беспорядков и беззакония, злобливости, слабости, подлости, насилия и наглости, эпоха религиозного неверия и лишь кажущегося господства справедливости в мирских делах, так что повсюду одерживают победу хитрость, расчет и своекорыстие. Это — состояние, характеризующее средние века, как оно в особенности дало себя знать в Германии. Хотя могущественные вассалы и обнаруживают некоторое почтение к царю, однако, в сущности говоря, каждый поступает, как его душе угодно, — грабит, убивает, притесняет слабых, обманывает царя, умеет приобрести благорасположение царицы, так что царство в целом только еле-еле держится. Таково человеческое содержание, которое, однако, состоит здесь не в абстрактном положении, а в совокупности состояний и характеров, и вследствие своей испорченности оно оказывается совершенно подходящим для формы животного эпоса, в которой оно развертывается. Поэтому нет ничего мешающего нам в том обстоятельстве, что мы находим его совершенно открыто перенесенным в мир животных; в то же время обрамление также не представляется нам лишь единичным родственным случаем, а оно поднято выше этой единичности и получает некоторый характер всеобщности, благодаря которой оно становится для нас наглядным: так вообще идут дела на свете. Смешное заключается в самом облегчении, в котором шутка перемешана по сути дела с необычайной серьезностью, так как оно в изображении дел и перипетий животного царства чрезвычайно метко делает для нас наглядной человеческую низость, и даже в том, что в нем имеет характер только изображения сцен из жизни животных, также дается нам ряд самых занимательных черт и своеобразнейших историй, так что мы, несмотря на всю терпкость и суровость изображения, имеем перед собою не плохую и лишь нарочитую шутку, а шутку, действительно ставящую себе серьезную цель.

2. Притча, пословица, иносказание

(а) Притча

Притча имеет с басней ту общую родственную черту, что она берет события из сферы повседневной жизни, но придает им высшее и более всеобщее значение, ставя своей целью сделать понятным и наглядным это значение посредством рассматриваемого самостоятельно случая из повседневной жизни.

Но наряду с этим притча отличается от басни тем, что она отыскивает такие случаи не в мире природы и животных, а в *человеческих* делах и делишках, в том виде, как они стоят перед глазами каждого человека, всем знакомы, а затем этот выбранный ею отдельный случай, который, взятый как частное событие, представляется сначала малозначительным, притча посредством указания на более высокое значение расширяет до того, что он получает более общий интерес.

Благодаря этому по отношению к *содержанию* объем и важность, содержательность значений могут возрасти и углубиться по сравнению с басней, между тем как в отношении *формы* субъективность намеренного сравнения и подчеркнутого выдвигания общего поучения начинает также выступать в большей мере, чем в басне.

Как притчу, еще связанную с некоторой совершенно практической целью, можно рассматривать тот способ, который применил Кир (Геродот, I, гл. 126), чтобы побудить персов к отпадению от мидян. Он написал персам, чтобы они, запасшись серпами, отправились в указанное им определенное место. Там он приказал им, чтобы они в первый день возделали поле, сплошь усеянное терновником. Персам пришлось для исполнения этого приказа очень тяжело трудиться в этот день. На другой день, после того как они отдохнули и выкупались, Кир повел их на луг и богато угостил их мясом и вином. После того как персы встали с пира, Кир спросил их, какой день был им приятнее, вчерашний или сегодняшний. Все в один голос ответили, что сегодняшний день, принесший им одно лишь хорошее, приятнее вчерашнего, который был для них лишь днем тяжелых трудов. Тогда Кир воскликнул: если последуете за мною, то умножатся хорошие дни, похожие на сегодняшний; если же не последуете за мною, то вас ожидают такие же бесчисленные тяжелые труды, как вчерашние.

Родственными с указанной притчей, но обладающими более глубоким интересом по своему значению и носящими вместе с тем характер широчайшей всеобщности, являются притчи, которые мы находим в евангелии. Например, притча о сеятеле, представляющая собою рассказ сам по себе очень незначительного содержания и получающий важность лишь

благодаря сравнению с царствием небесным. Значением в этих притчах всецело является некое религиозное учение, которое имеет такое же отношение к событиям, в которых они представлены, как, например, в эзоповской басне события животного мира к человеческим явлениям, составляющим смысл этих событий.

Такой же широтой содержания отличается знаменитый рассказ Бокаччио, которым воспользовался Лессинг для своей притчи о трех кольцах. И здесь также рассказ, взятый отдельно, совершенно обыденный, но получает толкование, вкладывающее в него широчайшее содержание. Он толкуется именно как указание на различие и подлинность трех религий — иудейской, магометанской и христианской. Чтобы напомнить о новейших явлениях, принадлежащих к этой сфере, укажем, что то же самое мы находим и в гётевских притчах. Таков, например, «Кошачий паштет», в котором рассказывается, как хороший повар, пожелавший быть также и охотником, вышел стрелять дичь, но вместо зайца застрелил кошку, после чего он, однако, с помощью многих искусных приправ изготовил из нее паштет, которым угостил обедавших. Эта притча имеет в виду Ньютона, который был хорошим математиком, но которому физика не далась, — содержание, которое во всяком случае все же представляет собою нечто более значительное, чем кошка, из которой повару не удалось приготовить заячьего паштета. Эти гётевские притчи, как и то, что он создал в басенном жанре, написаны часто в шутливом тоне, которым он освобождал свою душу от жизненных неприятностей.

(b) Пословица

Среднюю ступень этой сферы образует *пословица*. А именно, при подробном развитии можно превратить пословицы то в басни, то в иносказания. Они дают отдельный случай большей частью из повседневной жизни людей, который, однако, следует понимать в общем смысле. Например: «рука руку моет» или «каждый жди перед своей дверью»; «кто копает другим яму, сам в нее упадет»; «дашь мне колбаску, дам тебе кваску» и т. д. Сюда принадлежат также и изречения. В новейшее время Гёте — укажем снова — написал много таких бесконечно очаровательных и часто очень глубоких изречений.

Это — не сравнения, в которых общее значение и конкретное явление лежат вне друг друга и выступают самостоятельно по отношению друг друга, а здесь вместе с конкретным явлением получает непосредственное выражение также и общее значение.

(с) Иносказание

Иносказание, в-третьих, может рассматриваться как притча, которая не пользуется единичным случаем лишь *в виде сравнения*, долженствующего сделать наглядным некое общее значение, а в самом этом облачении дает и высказывает общее положение, так как последнее в самом деле содержится в единичном случае, который, однако, рассказывает лишь в качестве единичного примера. Взятое в этом смысле гётевское стихотворение «Бог и баядера» должно быть названо иносказанием. Мы находим здесь христианский рассказ о кающейся Магдалине в облачении индусского способа представления: баядера обнаруживает такое же смирение, такую же силу любви и веры, бог подвергает ее испытанию, которое она вполне выдерживает, и, после этого достигает возвышения и примирения. В иносказании рассказ ведется так, что его окончание само дает поучение без помощи сравнения, как, например, в «Schatzgräber» («Кладокопателе»):

Tagesarbeit, abends Gäste,
Saure Wochen, irohe Feste
Sei dein künitig Zauberwort.

(Днем работа, вечером гости,
Трудные недели, радостные праздники,
Да будет то в будущем твое магическое слово.)

3. Метаморфозы

Третьим, о чем мы должны говорить наряду с басней, притчей, пословицей и иносказанием, являются *метаморфозы*. Они носят, правда, символическо-мифологический характер, но, вместе с тем, они определенно противопоставляют духовному природное, давая природно существующему предмету — скале, животному, цветку, источнику — значение *деградации* и *наказания*, которому подвергаются духовные существа. Филомела, например, Пиериды, Нарцисс, Аретуза благодаря ложному шагу, страсти, преступлению впадают в бесконечно великую вину или испытывают бесконечно великие страдания, теряют свободу духовной жизни и превращаются в исключительно лишь природные существа.

Таким образом, здесь, с одной стороны, природное рассматривается не только внешним и прозаическим образом, не только как гора, источник, дерево, а ему сообщается содержание, принадлежащее составу исходящего от духа поступка или события. Скала есть не только камень, а Ниобея, оплакивающая своих детей. С другой стороны, это человеческое деяние представляет собою какую-нибудь вину, и превраще-

ние в чисто природное явление мы должны понимать как некую деградацию духовного.

Мы должны поэтому строго отличать эти превращения отдельных людей и богов в предметы природы от настоящей *бессознательной символики*. В Египте божественное отчасти непосредственно созерцается в таинственной, сокрытой от нас внутренней жизни животных, отчасти же символом в настоящем смысле служит некий образ природы, который приводится в *непосредственную связь* с некоторым другим родственным значением, хотя этот образ природы не составляет действительной адекватной формы существования последнего, и это делается потому, что бессознательная символика еще не есть созерцание, освобожденное к духовному как по форме, так и по содержанию. Напротив, превращения проводят существенное *различие* между природным и духовным и образуют в этом отношении переход от *символическо-мифологического* к *мифологическому* в собственном смысле, если именно мы будем понимать последнее так, что оно в своих мифах хотя и берет своим исходным пунктом некое конкретное природное существо — солнце, море, реки, деревья, оплодотворение, землю и т. д., — затем, однако, определенно выделяет это чисто природное, так как оно выдвигает вперед внутреннее содержание природных явлений и, беря его в качестве одухотворенной силы, художественно индивидуализирует его, превращает в богов, получивших по внешнему и внутреннему своему характеру человеческую форму. Так, например, Гомер и Гесиод впервые дали грекам их мифологию и притом дали ее не как исключительно только значение богов, не как изложение моральных, физических, теологических или спекулятивных учений, а мифологию как таковую, начало духовной религии в человеческом оформлении.

В «Превращениях» Овидия мы находим кроме совершенно современной трактовки мифических сюжетов еще и смешение разнороднейших вещей. Кроме тех превращений, которые мы могли бы понимать как некоторый вообще *способ* изложения мифов, специфическая точка зрения этой формы бросается в глаза больше всего в тех рассказах, в которых такие образования, которые обычно принимаются как символические или даже уже совершенно мифические, оказываются превращенными в метаморфозы, а то, что в прочих изложениях соединено вместе, приводится в противоположность значения и облика и излагается как переход одного в другое. Так, например, фригийский, египетский символ волка так отделяется от присущего ему значения, что последнее превращено в предшествовавшее волку существование если не солнца, то какого-то царя, и существование волка пред-

ставлено как последствие некоторого поступка этого человеческого существа. Точно так же, например, в песне о Пиеридах египетские боги — бык, кошка — представлены как такие животные фигуры, в которых спрятались от страха мифические греческие боги — Юпитер, Венера. Сами же Пиериды в наказание за то, что они со своим пением осмелились выступить соперницами муз, превращаются в дятлов.

С другой стороны, следует также различать между превращениями и *басней*, так как содержание превращений, составляющее их значение, носит в себе некоторое более специфическое определение. А именно, в басне соединение правоучительного положения и совершающегося природного события представляет собою некое *безобидное* соединение, в котором не вводится в значение отличный от духа характер природного, по которому оно есть нечто лишь природное. Хотя и имеются несколько эзоповских басен, которые с небольшими изменениями могли бы сделаться метаморфозами, как, например, 42-я басня о летучей мыши, терновнике и гадаре, инстинкты которых объясняются неудачей в прежних предприятиях.

Рассмотрев метаморфозы, мы, таким образом, прошли весь этот первый круг сравнивающей формы искусства, берущей своим исходным пунктом наличное и конкретное явление, чтобы, отправляясь отсюда, перейти к дальнейшему, получившему в нем наглядность значению.

В. СРАВНЕНИЯ, КОТОРЫЕ ПРИ ПОЛУЧЕНИИ ИМИ ОБРАЗНОГО ХАРАКТЕРА НАЧИНАЮТ СО ЗНАЧЕНИЯ

Если в сознании отделение друг от друга значения и облика есть, по нашей предпосылке, та форма, внутри которой должно происходить соотнесение их друг с другом, то при самостоятельности как одной, так и другой стороны можно и должно начинать не только с того, что обладает внешним существованием, но и, наоборот, с того, что внутренне налично, — с общих представлений, размышлений, чувств, правил. Ибо это внутреннее, подобно образам внешних вещей, есть также нечто *наличное* в сознании, и оно при своей независимости от внешнего исходит из самого себя. Если, таким образом, значение служит началом, то выражение, реальность, выступает как средство, заимствованное из конкретного мира, чтобы сделать значение как абстрактное содержание доступным представлению, придать ему наглядность и чувственную определенность.

Но при взаимном безразличии каждой стороны к другой их связь, как мы уже видели раньше, в которую обе приводятся друг с другом, не представляет собою необходи-

мой взаимопринадлежности, а так как их соотнесенность не содержится объективно в самом предмете, то она является чем-то *субъективно созданным*, которое уже больше и не скрывает этого субъективного характера, а дает его знать посредством способа изложения. В абсолютном облике есть связь формы и содержания, души и тела, как конкретное *одушевление*; как соединение в себе и для себя этих двух моментов, имеющее свое основание как в душе, так и в теле, как в содержании, так и в форме. Но здесь предпосылкой является внеположность обеих сторон, и поэтому их схождение есть лишь субъективное оживотворение значения посредством некоего внешнего ему облика и столь же субъективное толкование некоторого реального существования посредством соотнесения его с другими представлениями, чувствами и мыслями духа. Поэтому-то в этих формах главным образом и проявляется субъективное искусство *поэта* как их творца, и в полных художественных произведениях можно главным образом с этой стороны отличить и отделить друг от друга то, что требуется самим предметом и его необходимым оформлением, и то, что поэт прибавил к этому в качестве украшения и орнамента. За эти-то легко распознаваемые прибавки и, в особенности, за образы, сравнения, аллегории, метафоры его обычно, как нам часто приходится слышать, больше всего и хвалят, причем часть похвал, как предполагается, в свою очередь возвращается по адресу хвалящих; это должно свидетельствовать о проницательности и, можно сказать, продумности, которую они проявили, чтобы накрыть поэта в его тайных убежищах и подсмотреть те его придумки, которые всецело принадлежат лишь ему, представляют собою его субъективный вклад. Однако, как мы уже об этом говорили, в подлинных художественных произведениях такого рода формы могут лишь соответствовать основному их ядру, как нечто аксессуарное, хотя в прежних поэтиках эти второстепенные стороны рассматривались как главные ингредиенты поэтического произведения.

Но если сначала обе долженствующие быть соединенными стороны несомненно безразличны друг к другу, то все же для оправдания субъективного их соотнесения и сравнения облик должен по своему содержанию заключать в себе родственно те же самые соотношения и свойства, которые имеет в себе значение, так как уловление этого сходства является единственным основанием для того, чтобы связать вместе значение именно с данным определенным обликом, сделать значение образным именно посредством этого, а не другого облика.

Наконец, так как здесь начинают не с конкретного явления, от которого можно абстрагировать общее положение,

а, наоборот, начинают с самого этого общего положения, которое затем должно найти свое отображение в некоем образе, то значение получает здесь преобладание: оно здесь действительно выступает как подлинная цель произведения и господствует над образом как средством, которое должно его сделать наглядным.

Укажем теперь порядок, в котором мы можем обсудить особые виды этого круга произведений.

Первым делом мы должны рассмотреть *загадку*, так как этот вид произведения ближе всего родственен предшествующей ступени.

Во-вторых, мы должны рассмотреть *аллегория*, в которой преимущественно выступает наружу господство абстрактного значения над внешним обликом.

В-третьих, сравнение в собственном смысле: *метафору*, *образ и сравнение*.

1. Загадка

Подлинный символ загадочен *в себе*, поскольку то внешнее, посредством которого некое всеобщее значение должно стать предметом созерцания, еще остается отличным от значения, которое оно должно изображать, и поэтому остается также подверженным сомнению, в каком смысле мы должны понимать облик. Но загадка принадлежит области сознательной символики, и нам сразу видно ее отличие от подлинного символа, состоящее в том, что придумщик загадки ясно и полностью *знает* значение, и закрывающий его от нас облик, через который мы должны угадать его, *нарочно* выбран для того, чтобы закрывать это значение. Подлинные символы суть задачи, не разрешенные ни до, ни после выбора этих символов; загадка же, напротив, сама по себе уже разрешена. Поэтому Санчо Пансо совершенно правильно говорит, что он гораздо охотнее предпочел бы, чтобы ему сначала дали загадку, а затем уже загадку.

(а) *Первым* отправным пунктом при придумывании загадки является, следовательно, известный смысл, ее значение.

(б) Но затем, *вторым* этапом является подбор отдельных характерных черт и свойств в знакомом нам раньше внешнем мире, которые, как это бывает в природе и вообще во внешнем, лежат друг вне друга, рассеянно; подобранные черты и свойства располагаются вместе придумщиком таким образом, что благодаря их диспаратности они тем больше удивляют нас. Вследствие этого им недостает субъективного связывающего единства, и их нарочитое нанизывание друг на друга и соединение как таковое не имеет само по себе никакого смысла, хотя, с другой стороны, они, однако, в такой

же мере определенно намекают на существование некоего единства, в связи с которым получают снова смысл и значение даже те черты, относительно которых кажется, что они совершенно разнородны и не имеют между собою ничего общего.

(с) Это единство, этот носитель загаданных рассеянных черт и есть именно то простое представление, то слово разгадки, распознавание или угадывание которого в этом по видимости беспорядочном наборе разнородных черт является задачей, ставимой нам загадкой. Понимаемая таким образом загадка представляет собою сознательную шутку символики, подвергающую испытанию остроумие и комбинационную способность, шутку, имеющую своим результатом то, что способ изложения ее, ведя к разгадке загаданной комбинации, разрушает сам себя.

Эта форма поэты поэтому преимущественно разговорная; она, однако, может находить себе место также и в изобразительных искусствах, в архитектуре, садоводстве, живописи. Исторически мы находим ее преимущественно на Востоке, в промежуточном, переходном периоде от бессознательной символики к сознательной мудрости и всеобщности. Целые народы и эпохи услаждались такими задачами. Загадка играет также большую роль в средние века у арабов, у скандинавских народов и в немецкой поэзии, например, в вартбургском состязании певцов. В новейшее время она больше играет скромную роль средства развлечения, занимательной шутки.

Сходна с загадкой та бесконечно обширная область остроумных, поражающих своей неожиданностью, комбинаций, которые получают развитие в виде игры слов, эпиграммы по поводу какого-нибудь данного положения, случая, предмета. Здесь мы имеем на одной стороне какой-то безразличный предмет, а на другой — субъективную внезапно пришедшую в голову мысль, которая неожиданно метко и остро подчеркивает сторону, обстоятельство, которые раньше не выступали в предмете, каким он предлежал нам, и посредством этого открывающегося нового его значения выставляет его в другом свете.

2. Аллегория

В ряду этих видов произведений, начинающихся общим значением, противоположностью загадке является *аллегория*. Она тоже, правда, стремится сделать определенные свойства некоторого общего представления более доступными созерцанию посредством родственных свойств чувственно конкретных предметов. Однако она к этому стремится не ради постановки полуприкрытых и загадочных задач, а как раз с обратной

целью — быть вполне ясной, так что те черты внешних предметов, которыми она пользуется, должны быть наивозможно более прозрачными, дабы мы могли сразу разглядеть значение, которое выступит в них.

(а) Первое дело аллегории состоит поэтому в том, чтобы олицетворять общие абстрактные состояния, или свойства, как мира человека, так и мира природы, персонифицировать религию, любовь, справедливость, раздор, славу, войну, мир, весну, лето, осень, зиму, смерть, стоустую молву и, следовательно, представляет их себе как некий *субъект*. Но ни по своему содержанию, ни по своему внешнему облику эта субъективность не является поистине в самой себе субъектом, или индивидуумом, а остается абстракцией некоторого общего представления, которое получает лишь *пустую форму* субъективности и, можно сказать, должно быть названо лишь грамматическим субъектом. Аллегорическое существо, сколько бы мы ни хотели придавать ему человеческий образ, не достигает конкретной индивидуальности ни греческого бога, ни святого или какого-нибудь действительного субъекта. И это потому, что, для того чтобы сделать абстракцию совпадающей со своим значением, аллегория должна так выпотрошить субъективность, что из нее исчезает всякая определенная индивидуальность. Справедливо поэтому идет дурная слава об аллегории, что она холодна и бессодержательна, а, принимая во внимание рассудочную абстрактность ее значений, следует признать, что в отношении придумки она больше является делом рассудка, чем конкретного созерцания и волнуемой глубоким чувством фантазии. Такие поэты, как Виргилий, дают нам преимущественно аллегорические существа, потому что они не умеют создавать таких индивидуальных богов, как гомеровские.

(b) Но, *во-вторых*, значения аллегорических произведений в их абстрактности суть, вместе с тем, *определенные*, и их можно познать лишь благодаря этой определенности, так что, ввиду того что выражение таких особенностей не заключается в представлении, которое ближайшим образом олицетворено лишь *вообще*, оно должно выступать самостоятельно наряду с субъектом как пояснительный предикат последнего. Эта отделенность друг от друга субъекта и предиката, всеобщности и особенности составляет вторую черту аллегории, делающую ее холодной. Наглядность же более определенно обозначających свойств получается путем заимствования из тех проявлений, действий, последствий, которые выступают наружу благодаря значению, когда оно достигает действительности в конкретном существовании или посредством заимствования из орудий и средств, которыми оно пользуется в

своей действительной реализации. Борьба и война, например, обозначаются посредством оружия, копий, пушек, барабанов, знамен; времена года — посредством цветов и плодов, которые произрастают, главным образом, под благоприятным влиянием весны, лета, осени. Такого рода предметы могут затем, в свою очередь, также носить лишь символический характер; так, например, справедливость символизируется весами и повязкой на глазах, смерть — песочными часами и косой. Но так как в аллегории значение является господствующим и черты, делающие это значение более наглядным, так же абстрактно подчинены ему, как оно само есть лишь голая абстракция, то форма таких определенностей получает здесь лишь характер голого *атрибута*.

(с) Таким образом, аллегория с обеих сторон пуста. Ее всеобщее олицетворение пусто, определенные внешние черты суть лишь некий знак, который, взятый сам по себе, ничего уже больше не означает, а центр, который должен был бы объединить в себе многообразие атрибутов, не обладает силой субъективного в своем реальном бытии само себя оформляющего и соотносящего себя с собою единства, а становится некоей чисто абстрактной формой, для которой наполнение такого рода низведенных до роли атрибута особенностей остается чем-то внешним. Поэтому аллегория не принимает всерьез той самостоятельности, которую она придает своим абстракциям и их обозначениям посредством олицетворения их, так что, следовательно, тому, что само по себе самостоятельно, не следовало бы, собственно говоря, придавать форму аллегорического существа. Дике, например, у древних греков нельзя называть аллегорией; она есть всеобщая необходимость, вечная справедливость, всеобщий могущественный субъект, абсолютная субстанциальность отношений природы и духовной жизни, и, стало быть, она сама есть абсолютно самостоятельное, которому должны следовать все отдельные индивидуумы, как люди, так и боги. Господин Фридрих фон Шлегель, как мы уже указали выше, сказал, правда, однажды: всякое художественное произведение должно быть аллегорией. Однако этот афоризм справедлив лишь в том случае, если он означает только то, что всякое художественное произведение должно содержать в себе общую идею и заключать в самом себе истинное значение. Но то, что мы здесь называли аллегорией, есть, напротив, подчиненный как по форме, так и по содержанию лишь в несовершенной мере соответствующий понятию искусства способ изображения. Ибо всякое человеческое событие и осложнение, всякое обстоятельство, всякая ситуация имеет в себе какую-нибудь общую черту, которую можно также извлечь из них в качестве общей черты; но ведь такие абстракции имеются уже

и помимо этого в нашем сознании, и искусству нет никакого дела до них в той их прозаической всеобщности и в том внешнем обозначении, сообщить им которые только и удастся аллегории.

Винкельман также написал недостаточно продуманное сочинение об аллегории, в котором он приводит многочисленные аллегории, но большей частью смешивает символ и аллегорию.

Рассматривая отдельно каждое из искусств, в котором встречаются аллегорические изображения, мы должны сказать, что поэзия поступает неправильно, прибегая к таким средствам; напротив, скульптура не всегда может обойтись без нее, и, главным образом, без нее трудно обойтись современной скульптуре, часто допускающей произведения, похожие на портрет, и поэтому ей приходится пользоваться аллегорическими фигурами для более тщательного обозначения тех многообразных отношений, в которых находится ее натура. Так, например, на поставленном здесь в Берлине памятнике Блюхеру мы видим гениев славы, победы, хотя нужно прибавить, что в отношении общего характера освободительной войны такая аллегоричность все же избегнута. На этом памятнике посредством ряда отдельных сцен, как, например, отправления армии в поход, переходов, триумфального возвращения. Но в целом в портретных статуях охотно прибегают к окружению простой статуи многообразными аллегориями. Напротив, античные народы пользовались, например, на саркофагах, больше общими мифологическими изображениями сна, смерти и т. д.

Аллегория вообще более частое явление в средневековом романтическом искусстве, чем в античном, хотя аллегория как таковая не имеет в себе ничего специфически романтического. Тот факт, что в эту эпоху часто встречается аллегорическое понимание, можно объяснить следующим образом. С одной стороны, средние века имеют своим содержанием партикулярную индивидуальность с ее субъективными целями любви и чести, с ее обетами, странствиями и приключениями. Разнообразие этих многочисленных лиц и событий дает фантазии широкий простор для придумывания и развертывания случайных, произвольных коллизий и их разрешений. Этой мирской приключенческой пестроте противостоит общее в жизненных условиях и положениях, которое не индивидуализировалось, как у античных народов, в самостоятельных богов и поэтому охотно и естественно выступает самостоятельно, отдельно в своей всеобщности рядом с теми особыми лицами и их партикулярными образами и событиями. И вот, когда представлению художника предносятся такие общие условия жизни, то, если он не хочет облечь их в только что-

описанную форму, а хочет подчеркнуть общность этих условий, ему не остается ничего другого, кроме аллегорического способа изображения. И точно так же обстоит дело в религиозной области. Мария, Христос, дела и судьбы апостолов, святые с их покаянием и истязанием плоти здесь, правда, суть тоже совершенно определенные лица; однако христианство имеет также, например, дело с всеобщими духовными сущностями, которым нельзя придать определенность, воплотив их в живых, действительно существовавших лицах, так как они должны быть изображены именно как *всеобщие* отношения; примерами таких общих отношений могут служить вера, надежда, любовь. Нужно сказать вообще, что истины и догматы христианства с религиозной стороны сами по себе известны, и один из главных интересов также и поэзии состоит в том, чтобы эти учения выступали перед нами как *всеобщие* учения, чтобы истину знали как *всеобщую* истину, верили в нее как во *всеобщую* истину. Но если так, то конкретное изображение должно оставаться чем-то второстепенным и внешним самому конкретному содержанию, и аллегория оказывается формой, легче и удобнее всего удовлетворяющей этой потребности. Вот почему у Данте в его «Божественной комедии» много аллегорического. Так, например, теология сливается у него с образом его возлюбленной Беатриче. Но данное олицетворение — и в этом его красота — представляет собою нечто не вполне аллегорическое, является не то аллегорией в собственном смысле этого слова, не то преображением возлюбленной его юности. В девять лет от роду он увидел ее в первый раз; она показалась ему дочерью не смертного человека, а бога. Его пламенная итальянская натура была охвачена страстью к ней, которая уже никогда не потухла, и так как она пробудила в нем гения поэзии, то, после того как он с ее ранней смертью потерял самое любимое на земле, Данте как бы поставил ей в главном произведении всей своей жизни этот удивительный памятник своей внутренней субъективной религии.

3. Метафора, образ, сравнение

Третий видом этого круга произведений, следующим за загадкой и аллегорией, является *образное* вообще. Загадка еще закутывает само по себе известное значение, и главным здесь еще остается облачение в родственные, хотя и разнообразные и отдаленные характерные черты. Напротив, аллегория в такой степени делает ясность своей единодержавной целью, что олицетворение и его атрибуты оказываются низведенными на степень чисто внешнего знака. Образное же соединяет в себе ясность аллегории и удовольствие, достав-

ляемое загадкой. Стоящее ясно перед сознанием значение образное выражение делает наглядным в форме родственного предмета или явления, но делает это так, что не возникают благодаря этому задачи, которые нужно еще решать, а возникает некая образность, через которую представляемое значение проглядывает ярко освещенным и сразу являет себя нам тем, что оно есть на самом деле.

(а) Метафора

Что касается, *во-первых*, метафоры, то мы должны видеть в ней нечто такое, что в *себе* (*an sich*), уже есть сравнение, поскольку она выражает само по себе ясное значение в некотором сравнимом с ним сходном явлении конкретной действительности. Но в сравнении как таковом два его элемента, настоящий смысл и образ, определенно отделены друг от друга, между тем как в метафоре это отделение, хотя и имеется в себе (*an sich*), все же еще *не положено*. Вот почему уже Аристотель различает сравнение и метафору следующим образом: в сравнении прибавляется слово «как», которое отсутствует в метафоре. Это именно означает, что метафорическое выражение называет лишь *одну* сторону, образ, но в той связи, в которой образ употребляется; имеющееся в виду настоящее значение так напрашивается, так легко угадывается, что оно дано как бы непосредственно, без отрыва от образа. Когда мы слышим выражение «весна этих щек» или «море слез», то для нас становится необходимым понимать это выражение не в собственном смысле, а лишь как образ, значение которого связью слов в этих выражениях как бы определенно указывается нам. В символе и аллегории отношение между смыслом и внешней формой не так непосредственно и необходимо. Символическое значение девяти ступеней в египетской лестнице и сотни других таких черт могут найти лишь посвященные, знающие, ученые, и они подозревают и находят мистическое, символическое значение также и там, где не нужно его искать, потому что его нет; это, я думаю, иногда случалось с моим милым другом Крейцером, равно как и с неоплатониками и комментаторами Данте.

(а) Количество многообразных форм метафоры бесконечно, определить ее, однако, просто. Она есть до последней степени укороченное сравнение, так как она именно еще не ставит рядом друг с другом образа и значения, а дает нам лишь образ, *настоящий* же смысл последнего она зачеркивает, причем благодаря связи, в которой нам дан образ, метафора позволяет нам в самом образе сразу познать значение, которое имеет в виду применяющий метафору, несмотря на то, что оно не указано явно.

Но так как этот смысл, получивший в таком виде характер образа, делается ясным лишь из контекста, то значение, которое находит себе выражение в метафоре, может притязать на ценность не самостоятельного, а лишь сопутствующего, данного мимоходом художественного изображения, так что по отношению к метафоре еще в большей степени верно, что она может выступать лишь как внешнее украшение само по себе самостоятельного художественного произведения.

(β) Свое главное применение метафора находит в словесном выражении, которое мы в этом отношении можем рассмотреть со следующих сторон.

(αα) Во-первых, каждый язык сам по себе обладает массой метафор. Они возникают благодаря тому, что слово, которое ближайшим образом означает лишь нечто совершенно чувственное, переносится на духовное. «Схватить, постигнуть», и вообще много слов, относящихся к знанию, взятые в своем собственном значении, имеют совершенно чувственное содержание, которое затем, однако, отбрасывается и заменяется неким духовным значением; первый смысл слова имеет в виду нечто чувственное, второй — духовное.

(ββ) Но затем все больше и больше исчезает метафорическое в употреблении такого рода слова; последнее благодаря привычке превращается из выражения, употребляемого в несобственном смысле, в выражение, употребляемое в собственном смысле, так как образ и значение вследствие постоянной привычки понимать в первом лишь второе уже больше не различаются нами, и вместо некоего конкретного созерцания образ нам дает непосредственно лишь само абстрактное значение. Когда мы, например, должны взять слово «схватить» в духовном смысле, нам совершенно не приходится в голову думать при этом еще о чувственном охватывании руками. В живых языках легко установить это различие между действительными метафорами и метафорами, которые благодаря долгому употреблению уже стерлись и стали выражениями, употребляемыми в собственном смысле; напротив, в мертвых языках это трудно, так как одна лишь этимология слова здесь не может давать окончательного решения вопроса, поскольку дело не в том, каково вообще первое происхождение и дальнейшее развитие данного слова, а вопрос, главным образом, должен быть поставлен так: не потеряло ли слово, выглядывающее чрезвычайно живописным, изобразительным и сообщающим наглядность, — не потеряло ли оно этого своего первоначального чувственного значения и воспоминание о нем в продолжение жизни самого языка в постоянном применении его для обозначения духовного, не молучило ли оно высшего духовного значения?

(γγ) По мере того как это происходит, получается необходимость в изобретении новых метафор, специально созданных поэтической фантазией. Главная задача этого изобретения метафор состоит, *во-первых*, в сообщаемом наглядность перенесении явлений, деятельностей, состояний, составляющих содержание некоей высшей сферы, на содержание низших областей и воплощении этих низшего рода значений в форме и образе высших значений. Органическое, например, само по себе обладает большей ценностью, чем неорганическое, и речь делается более выразительной, когда мы обозначаем явления мертвой природы словами, употребляемыми для передачи явлений жизни. Вот иллюстрация. Фирдуси пишет: «Острие моего *меча пожирает* мозг льва и *пьет* темную кровь смелого». Еще бóльшая выразительность получается, когда *природное* и чувственное облекается в образную форму *духовных* явлений и благодаря этому возносится выше и облагораживается. Нам совершенно привычно употреблять такие метафоры, как, например, «*смеющиеся поля*», «*яростные волны*», или говорить, подобно Кальдерону: «Волны *стонут* под тяжелой ношей кораблей». То, что свойственно лишь человеку, употребляется здесь для выражения явлений мертвой природы. Римские поэты также пользуются этого рода метафорами. Так например, Виргилий пишет (Georg, III, v. 132):

Quum graviter tunsis gemitareis frugibus.
(...Когда тяжелой молотбой ток стонет.)

Но и наоборот. Духовное, *во-вторых*, делается более наглядным посредством употребления образа, заимствованного из круга предметов природы.

Однако такого рода сообщение наглядности может легко вырождаться в вычурность, искусственность или игру слов, когда то, что само по себе является неживым, еще кроме того олицетворяется и ему совершенно серьезно приписываются духовные деятельности. Итальянские поэты больше других злоупотребляли такого рода фокусами, и Шекспир также не совершеннó свободен от них. Так, например, он в первой сцене пятого акта «Ричарда второго» заставляет сказать короля при прощании со своей супругой: «Даже бесчувственные головы будут сочувствовать печальным звукам трогательных речей и будут выплакивать, сострадая, свой огонь; будут частью траурными в пепле, частью черноугольными, негодуя на лишение короны законного короля».

(γ) Что касается, наконец, цели и назначения метафоры, то следует иметь в виду следующее: слово, употребляемое в собственном смысле, есть само по себе понятное выражение, а метафора есть другое выражение, и можно по-

ставить вопрос: зачем это двойное выражение или, иначе формулируя тот же вопрос, зачем нужна метафора, представляющая собою в самой себе такую удвоенность? Обычно говорят, что метафоры применяются для того, чтобы получилось более живое, поэтическое изложение, и Гейне в особенности настаивает на этой живости изложения, как на объяснении их применения. Живость состоит в наглядности как возможности определенно представить себе то, о чем идет речь, наглядности, всегда освобождающей общее слово от его неопределенности и делающей его чувственно ощутимым посредством применения образов. И нужно признаться, что в метафорах действительно больше живости, чем в обычных выражениях, употребляемых в собственном смысле. Однако истинной жизни следует искать не в стоящих отдельно или нанизанных рядом метафорах, образность которых хотя часто и может заключать в себе такую черту, благодаря которой удачно вносится в выражение одновременно и наглядная ясность и высшая определенность, тем не менее обладает тем недостатком, что как бы она ни делала каждую деталь образной, она вместе с тем лишь тяжелит целое, обременяя его этими слишком выпяченными подробностями.

Мы поэтому должны вообще усматривать смысл и цель метафорической речи — мы это еще выясним более подробно ниже при рассмотрении сравнения — в потребности и силе ума и сердца, которые не удовлетворяются простым, привычным, незатейливым, а поднимаются выше их, чтобы переходить к другому, задерживаться на различном и связывать двоякие выражения в единство. Это объединение разнородного само, в свою очередь, имеет многообразные основания.

(αα) *Во-первых*, такое соединение, метафорический способ выражения, *усиливает* чувство, так как сердце, преисполненное в самом себе и взволнованное страстью, делает, с одной стороны, эту владеющую ею силу наглядной, увеличивая ее размеры до чувственной ощутимости и, с другой стороны, хочет выразить свои собственные метания и судорожное цепляние за многообразные представления тем, что переходит то к одним, то к другим из многообразных родственных явлений и движется в самих разнородных образах. В кальдероновском «Поклонении кресту», например, Юлия, увидя труп своего только что умерщвленного брата и стоящего перед нею своего возлюбленного, Эусебио, убийцу брата, говорит:

Глаза хотела бы закрыть я,
Чтобы не видеть этой крови,
Чтобы не знать, что *цвет* звезды
Взывает к мщенью за себя;
И оправдать тебя хочу я

При виде слез твоих, затем, что
Глаза и раны в нашей жизни —
Уста, которые не лгут.

Гораздо страстнее Эусебио отступает перед ее взором, когда Юлия, наконец, хочет ему отдаться, и восклицает:

Из глаз твоих *огни* струятся,
В твоём дыхании слышу *пламя*,
Твой каждый довод — *жгучий кратер*,
И каждый волос — как *гроза*,
В твоих словах я *смерть* встречаю,
И в каждой ласке — *ад* разъятый;
Так устрaшен я крестным знаком,
Который грудь твою хранит.
То было знаменем чудесным.

Перед нами здесь взволнованная душа, которая вместо непосредственно созерцаемого ставит тотчас же другой образ и не может кончать этих исканий и нахождения все новых и новых выражений силы владеющего ею чувства.

(ββ) Второе объяснение употребления метафорических выражений состоит в том, что дух, когда его внутреннее движение заставляет его углубиться в созерцание родственных предметов, вместе с тем хочет освободиться от того, что в них есть внешнего, поскольку он в этом внешнем ищет *себя*, одухотворяет его и, облекая в формы красоты себя и свою страсть, вместе с тем доказывает, что обладает достаточной силой, чтобы дать нам изображение также и своего возвышения над этой страстью.

(γγ) Но точно так же, *в-третьих*, метафорическое выражение может проистекать единственно лишь из наслаждения фантазии своим собственным изобилием, из того, что она не может решиться давать предмет в его собственной форме и значение в его простой безобразности, а всюду требует некоего родственного конкретного созерцания. Или же она не может не поддаваться искушению остроумной игры субъективного произвола, который из желания избежать банальности обуреваем жаждой пикантного и не может успокоиться прежде, чем ему не удастся отыскать родственные черты в самых что ни на есть разнородных вещах, кажущихся не имеющими ничего общего между собою, и он поэтому комбинировывает самым неожиданным образом вещи, лежащие очень далеко друг от друга.

К этому можно еще прибавить, что преобладанием того или другого рода выражений, употребляемых в собственном смысле или метафорически, отличаются друг от друга не столько вообще *прозаический* и *поэтический*, сколько *античный* стиль и *современный*. Не только греческие философы, как, например, Платон и Аристотель, или великие историки

и ораторы, как, например, Фукидид и Демосфен, но также и великие поэты — Гомер, Софокл, хотя у них и встречаются сравнения, все же в целом почти всегда довольствуются выражениями, употребляемыми в собственном смысле. Строгая и компактная пластичность их произведений не терпит того смешения, которое составляет отличительную черту метафорических выражений, и не позволяет им нарушать однородность и простую замкнутость, чеканную завершенность их произведений, как бы вылитых из одного куска, чтобы уклоняться в сторону и искать так называемых цветов красноречия. Метафора же есть всегда перерыв хода представлений и постоянное отвлечение внимания в сторону, так как она вызывает в нашем воображении и сочетает образы, которые не имеют непосредственного отношения к делу и значению и поэтому влекут наше внимание прочь к другим родственным и чужеродным представлениям. В прозе от чрезмерного употребления метафор отклоняла античных авторов бесконечная ясность и гибкость их языка, а в поэзии — ее спокойное развертывание полностью оформленного содержания.

Напротив, Восток и, главным образом, позднейшая магометанская поэзия, с одной стороны, и современные поэты — с другой, особенно охотно пользуются выражениями, употребляемыми в несобственном смысле, и даже, следует прибавить, нуждаются в них. Язык Шекспира, например, очень метафоричен. Испанские поэты, доходившие в этом отношении до безвкуснейших преувеличений и нагромождений, также любят цветистые выражения; этим грешит также Жан Поль, Гёте со своей равномерной ясной наглядностью грешит этим меньше. Шиллер же даже в прозе очень богат образами и метафорами, что у него проистекает больше из стремления выражать глубокие понятия в доступной представлению форме, не пробившись, однако, до собственно философского выражения мысли. Благодаря этому разумное в себе спекулятивное единство ищет и находит свое отражение в существующей жизни.

(b) Образ

Между метафорой, с одной стороны, и сравнением — с другой, можно поставить *образ*. Ибо образ имеет с метафорой столь явные родственные черты, что он, собственно говоря, является лишь более *подробно развернутой* метафорой, которая благодаря этому, в свою очередь, получает большое сходство со сравнением, с тем, однако, различием, что в образном выражении как таковом значение не выявляется самостоятельно и не противопоставляется определенно сравниваемому с ним конкретно внешнему. Образ получает, главным образом, место в том случае, когда два взятые сами по

себе, скорее *самостоятельные*, явления или состояния объединяются (in eins gesetzt) так, что одно состояние представляет собою значение, делаемое понятным посредством другого состояния. Первое, основное определение, составляет, следовательно, здесь для-себя-бытие (Für-sich-sein), обособление тех различных сфер, из которых заимствуются значение и его образ; *отделение* их друг от друга и общие им обоим свойства, соотношения и т. д. представляют собою не само неопределенно всеобщее и субстанциальное, как это бывает в символе, а самоопределенное конкретное существование как на одной, так и на другой стороне.

(а) В этом отношении образ может иметь своим значением целый цикл состояний, действий, свершений, способов существования и т. д., и он может делать наглядным это значение сходной серией, взятой из самостоятельного, но родственного круга, ничего не говоря в пределах самого образа о значении как таковом. Такого рода образом является, например, «Песня Магомета» Гёте. Единственно лишь название показывает, что здесь в образе источника, выходящего из горы, который свежо, как юноша, низвергается в глубину, носясь через скалы, распространяется по равнине вместе со сливающимися с ним источниками и ручьями, принимает в себя на своем пути братские реки, дает странам их названия, видит, как у его подножия зарождаются новые города, и, наконец, приносит с бурным ликованием все эти богатства — своих братьев, свои сокровища, своих детей — ожидающему их родителю, — только название показывает нам, что в этом широко набросанном блестящем образе могущественного потока метко изображается смелое выступление Магомета, быстрое распространение его учения, намерение его обратить все народы в *единую* веру. Подобного же рода образами являются многие из гётевских и шиллеровских ксений, представляющие собою отчасти саркастические, отчасти комические обращения к публике и авторам. Так, например, один ксений гласит:

Stille kneteten wir Salpeter, Kohlen und Schwefel,
Böhrten Röhren, gefall'nun auch das Feuerwerk Euch!

Einige steigen als neuchtende Kugeln, und andere zünden,
Manche auch werfen wir nur spielend das Aug'zu erfreun.

(Тихо месили мы селитру, угли и серу, сверлили трубки; да понравится вам фейерверк! Некоторые ракеты выходят как светящиеся шары, а другие зажигательные. Некоторые же мы бросаем только играючи, чтобы радовать взор.)

Многие из них являются на самом деле зажигательными ракетами и вызвали большую досаду к бесконечному удовольствию лучшей части публики, радовавшейся, видя как

посредственные или даже совершенно бездарные авторы, долго занимавшие авансцену, важничавшие и хваставшие, получали сильные удары по башке и как обливали их холодной водой.

(β) Однако в этих последних иллюстрациях уже обнаруживается *другая* сторона, другая отличительная черта образа, которую нам необходимо указать. А именно, содержанием здесь является некий субъект, который действует, создает известные предметы, переживает известные состояния, и т. д., и теперь этот субъект воплощается в *образе*, не как *объект*, а лишь в отношении того, что он делает результатом своих действий, того, что с ним происходит. Напротив, он сам в качестве субъекта вводится *безобразно*, и лишь его собственные действия и отношения получают форму выражения, употребляемого в несобственном смысле. И здесь также, как вообще в образе, не *все* значение *целиком* отделено от всего облачения, а выдвинут самостоятельно единственно лишь субъект, между тем как его определенное содержание сразу же получает образную форму, так что, следовательно, субъект представлен здесь, как будто он сам порождает предметы и действия в этом их образном существовании. Точно названному субъекту приписываются метафорические действия. Это смешение собственного и несобственного смысла часто подвергалось порицанию, но основания, приводимые в пользу правильности такого порицания, слабы.

(γ) Восточные поэты в особенности проявляют в такого рода образности большую смелость, соединяя и тесно сплетая в один образ предметы, обладающие совершенно *самостоятельным* существованием по отношению друг друга. Так, например, Гафиз выразился однажды так: «Ход жизни вселенной есть кровавая сталь, а падающие с него капли суть венцы». А в другом месте он говорит: «Меч солнца изливает в утренней заре кровь ночи, над которой оно одержало победу». А другое место гласит: «Никто еще не снимал подобно Гафизу покрывала со щек мысли, с тех пор, как завили локоны невесте слова». Смысл этого образа, как кажется, таков: мысль есть невеста слова (подобно тому, как Клопшток, например, называет слово близнецом мысли), и, с тех пор как эта невеста была украшена завитыми словами, никто не был так способен, как Гафиз, заставить выступить украшенную таким образом мысль ясно, во всей ее неприкрытой красоте.

(с) Сравнение

От этого последнего вида образов мы можем непосредственно перейти к *сравнению*. Ибо так как в образе явственно называют его субъект, то в нем уже начинается самостоя-

тельное и безобразное высказывание значения. Образ и сравнение отличаются, однако, друг от друга тем, что в последнем все то, что образ дает исключительно в образной форме, может получить самостоятельный способ выражения, может быть выражено также и в своей абстрактности как значение, которое благодаря этому выступает наряду со своим образом и делается предметом сравнения. Метафора и образ делают наглядными значения, не выговаривая их, так что лишь контекст, в котором мы встречаем метафоры и сравнения, открыто показывает, что собственно хотят ими сказать. Напротив, в сравнении обе стороны, образ и значение, хотя и с большей разработанностью то образа, то значения, даны совершенно отдельно друг от друга, каждый из этих элементов выставлен сам по себе, и лишь затем, взятые в этой раздельности, приводятся в связь друг с другом ввиду сходства их содержания.

В этом отношении можно отчасти назвать сравнение лишь ненужным *повторением*, поскольку одно и то же содержание излагается в двоякой и даже в тройкой и четвероякой форме. Частью же его можно назвать нередко скучным *излишеством*, так как значение наличествует уже само по себе и для того чтобы быть понятным, не нуждается ни в каком дальнейшем оформлении. Поэтому относительно сравнения как такового еще больше, чем относительно образа и метафоры, возникает вопрос, в чем состоит существенный интерес, существенная цель употребления одиноко стоящих или густо следующих друг за другом сравнений. Ибо столь же мало можно оправдать их употребление одной лишь живостью изложения (это обычно распространенный взгляд на этот вопрос), как и получающейся благодаря им большей ясностью. Нужно сказать, наоборот, что сравнения слишком часто делают стихотворение вялым и неуклюжим, и употребление единственно только образа или метафоры может сообщить стихотворению такую же меру ясности, причем не приходится прибегать к тому, чтобы кроме этого еще отдельно поставить рядом значение.

Мы должны поэтому видеть собственную цель сравнения в том, что субъективная фантазия поэта, сколь бы она ни осознавала содержания, которое она хочет высказать самостоятельно, согласно его абстрактной всеобщности, и сколь бы она ни выражала его в этой всеобщности, она все же вместе с тем чувствует настоятельную потребность отыскать для этого содержания некоторую конкретную форму и сделать то, что она представляет себе согласно его значению, наглядным также и в чувственном явлении. С этой стороны, сравнение, подобно образу и метафоре, является выражением дерзновения фантазии; это дерзновение сказывается в том,

что какой бы предмет ни предстал фантазии, будь это единственный чувственный объект, определенное состояние, общее значение, она, занимаясь им, всегда демонстрирует свою силу, свою способность свести вместе то, что по внешней связи лежит далеко друг от друга, вовлечь, таким образом, в интерес к какому-нибудь содержанию самые многообразные вещи и посредством работы духа над данным содержанием приковать к нему мир многоформенных явлений. Эта мощь фантазии, эта ее способность изобретать образы и крепко связывать друг с другом разнородные вещи и лежит в основании также и сравнения.

(α) *Во-первых*, фантазия может удовлетворять свою тягу к сравнению единственно лишь ради удовольствия, доставляемого ей этим процессом, не желая показать этим изобилием роскошных образов ничего другого кроме как своей смелости. Это — как бы разгул воображения, которое, в особенности у восточных поэтов, живущих в атмосфере южной беззаботности и праздности, услаждается без всякой дальнейшей цели богатством и блеском своих созданий и соблазняет слушателя тоже предаваться праздности, а часто поражает той удивительной силой, с которой поэт вызывает к жизни в своем воображении самые разнообразные представления и обнаруживает такое искусство в комбинировании их, которое остроумнее простой остроты. Кальдерон также дает нам многочисленные сравнения этого рода, в особенности там, где он изображает большие роскошные процессии и торжества, описывает красоту боевых лошадей и всадников, или там, где он говорит о кораблях, которые в таких случаях всегда называются у него «птицами без крыльев, рыбами без плавников».

(β) Но, *во-вторых*, сравнения, кроме этого, являются замедлением, *длительной остановкой* у одного и того же предмета, который таким путем делают субстанциальным центром ряда других отдаленных представлений, кратким указанием на которые или подробным изображением которых объективируется более значительный интерес к сравниваемому содержанию.

Эта длительная остановка может иметь многообразные причины.

($\alpha\alpha$) Как на *первую* причину мы должны указать на *углубление* души в содержание, которым она преисполнена и которое так крепко коренится в ее внутренних переживаниях, что она не может оторваться от него. В этом отношении мы сразу же можем снова подчеркнуть то существенное различие между восточной поэзией и западной, которого уже коснулись по поводу пантеизма. Восточный поэт в своем углублении в предмет менее эгоистичен и вследствие этого не

испытывает тоски и томления; его желание остается объективированным наслаждением, предметом своих сравнений и вследствие этого оно теоретичнее. Со свободной душой он озирается вокруг себя, чтобы во всем, что его окружает, что он знает и любит, видеть образ того, чем заняты и преисполнены его чувства и мысль. Освобожденная от всякой исключительно субъективной сосредоточенности, поздоровевшая, отбросившая от себя все болезненное, фантазия находит удовлетворение в самом сравнивающем представлении предмета, в особенности если сравнение должно служить к прославлению, возвеличению и преобразованию этого предмета, если он сравнивается со всем что ни на есть блестящего и прекрасного. Запад, напротив, более субъективен, он тоскует и плачет, более томится, более требователен.

Эта длительная задержка внимания на содержании является, далее, главным образом, *эмоциональным* интересом и в особенности интересом любви; последняя наслаждается в своем предмете своими страданиями и своей радостью и подобно тому, как она внутренне не может освободиться от этих чувств, она теперь также не устает снова и снова рисовать себе предмет этих чувств. Влюбленные богаты преимущественно желаниями, надеждами и сменяющимися друг друга внезапно приходящими на ум мыслями. К такого рода мыслям можно причислить также и сравнения, к которым любовь приходит вообще тем скорее, чем больше чувство заполняет и пронизывает всю душу и само по себе спонтаннейно влечется к сравниванию. Душу в таких случаях заполняет, например, *отдельный* прекрасный предмет — рот, глаза, волосы любимой. Но человеческий дух деятелен, беспокоен, и в особенности радость и печаль не мертвенны и неподвижны, а не знают остановки и находятся в непрерывном движении, представляют собою вечное метание, приводящее, однако, все прочее в связь с тем чувством, которое сердце сделало центром своего мира. Здесь интерес к сравнению заключается в самом чувстве, которому невольно, например, направляется опыт, показывающий, что другие предметы в природе также прекрасны или причиняют страдание; оно поэтому посредством сравнения вовлекает все эти предметы в круг своего собственного содержания и этим расширяет и обобщает последнее.

Но если предмет сравнения представляет собою нечто всецело *изолированное* и *чувственное* и если он приводится в связь со сходными чувственными явлениями, то такого рода сравнения, в особенности когда они нагромождены, являются продуктом очень неглубокого размышления и мало развитого чувства, так что многообразие сравнений, движущееся в рамках лишь внешнего материала, легко нам может

представляться вялым и не очень интересоваться нас, потому что в них нельзя найти связи с духовным. Так, например, мы читаем в четвертой главе книги «Песни песней»: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! *Глаза* твои — как голуби под кудрями твоими, *волосы* твои — как стадо коз, сходящих с горы Галаадской. *Зубы* твои — как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними. Как алая лента *губы* твои и речь твоя мила, прекрасна. Как половинка гранатового яблока — *ланины* твои под кудрями твоими. *Шея* твоя — как столп Давидов, сооруженный с прикрытиями, тысяча щитов висят на нем — все щиты сильных. Два *сосца* твои — как двойни молодой серны, пасущиеся между розами, пока день не начнет веять прохладой и не убегут тени».

Такого же рода наивность мы встречаем во многих песнях, носящих имя Оссиана как своего автора. Так, например, мы читаем в них: «Ты — как снег на лугу; твои волосы — как туман на Кромле, когда он вьется на скале и блистает по направлению к лучу, что на Западе; твои руки подобны двум колоннам в большом зале могущественного Фингала».

Сходным образом, только в совершенно ораторской манере, Овидий заставляет говорить Полифема (Met., XIII, v. 789—807): «О, Галатея, ты белее снежных волчьих ягод, цветущее лугов, стройнее длинного вяза, блестящее стекла, резвее козленка, глаже раковины, все больше и больше обтесываемой морем, милее зимнего солнца, летней теней, благороднее плодов, стройнее высокого платана», — и так продолжается на протяжении всех девятнадцати гекзаметров; ораторски это красиво, но как изображение мало интересного чувства, оно само мало интересно.

У Кальдерона мы также можем найти много примеров такого рода сравнений, хотя такая длительная остановка на одном предмете больше подходит для лирического чувства как такового и слишком задерживает ход драматического действия, если она не мотивирована как следует самой сутью изображаемого. Так, например, Дон Жуан в «Осложнениях случая» описывает пространно красоту завуалированной под покрывалом дамы, за которой он последовал, и говорит между прочим:

«Однако, хотя иногда и прорывалась сквозь черные пределы этого непрозрачного покрывала рука ярчайшего блеска, которая являлась королевой лилий и роз и которой поклонялся, как раб блеску снега, этот грязный африканец...»

Иначе обстоит дело, когда глубоко взволнованная душа выражает себя образами и сравнениями, в которых проявля-

ются внутренние связи чувства с духовной сферой тем, что душа превращает либо самое себя в некий внешний природный пейзаж, либо такого рода природный пейзаж в отражение некоего духовного содержания. В так называемых оссиановских песнях встречаются также и многие такого рода образы и сравнения, хотя область предметов, применяемых здесь для сравнения, бедна и ограничивается большей частью облаками, туманом, бурей, деревом, рекой, источником, солнцем, чертополохом или травой. Так, например, в одной песне мы читаем: «О, Фингал! Настоящее приятно. Оно как *солнце* на Кромле, после того как охотник в продолжение целой части года оплакивал его отсутствие и теперь увидел его среди облаков». А в другом месте: «Не слышал ли Оссиан теперь голоса? Или это голос дней, которых больше даже нет? Часто воспоминание о былых временах приходит в мою душу подобно *вечернему солнцу*». И точно так же Оссиан рассказывает: «Приятны слова песни,—сказал Кухуллин,—и милы рассказы о былых временах. Они подобны тихой утренней росе на холме Оленя, когда солнце слабо сияет на его стороне и пруд неподвижно и голубо стоит в долине». Эта длительная остановка у Оссиана на одних и тех же чувствах и их сравнении с другими предметами и явлениями носит в указанных песнях такой характер, что она является выражением усталого и истомленного печалью и скорбными воспоминаниями старческого возраста. Меланхолические нежные чувства легко могут переходить к сравнениям. То, чего желает такая душа, что ее интересует, давно прошло и, таким образом, ей вообще приходится, вместо того чтобы мужаться и преодолевать свою скорбь, погружаться в другое. Множество сравнений Оссиана соответствует благодаря этому столько же субъективному настроению, сколько также тем большей частью печальным представлениям и тесному кругу, в котором оно вынуждено вращаться.

Но и, напротив, *страсть*, поскольку она, несмотря на свое беспокойство, концентрируется на некотором содержании, может нередко также переходить от одних образов и сравнений к другим в стремлении найти в окружающем внешнем мире некоторый образный аналог внутреннего переживания, причем все эти образы и сравнения суть лишь внезапно взбредшие на ум затейливые мысли об одном и том же предмете. Такой характер носит в «Ромео и Джульете» тот монолог Джульеты, в котором она обращается к ночи и восклицает:

Приди же, ночь, скорее; приди, Ромео,
Мой день во тьме; на крыльях этой ночи
Ты явишься мне тише и белей,
Чем первый снег у ворона на перьях.

О тихая, ласкающая ночь,
 Ночь темная, приди, дай мне Ромео
 Когда же он умрет, возьми его
 И раздоби на маленькие звезды:
 Украсит он тогда лицо небес,
 Так что весь мир, влюбившись в ночь, не будет
 Боготворить слепящий солнца свет...

(ββ) Этим почти всецело лирическим сравнениям противоположны *эпические* сравнения, как, например, те, которые мы часто встречаем у Гомера. Здесь поэт, задерживаясь для сравнения долее на описании определенного предмета, хочет, с одной стороны, отвлечь нас от чувств, которые сами как бы носят практический характер, от любопытства, ожидания, надежды и страха, с которыми мы относимся к неизвестному нам исходу событий, к отдельным ситуациям и делам героев, хочет отвлечь наше внимание от связи между причинами, действиями и последствиями и сосредоточить его на образах, которые он ставит перед нами для теоретического рассмотрения, ставит перед нами в их пластическом покое, подобно произведениям скульптуры. Этот покой, это отвлечение нашего внимания от чисто практического интереса к тому, что он проводит перед нашими глазами, может быть достигнуто тем более, чем более все, с чем предмет сравнивается, заимствуется из иной области. С другой стороны, задержка на сравнениях имеет еще и тот смысл, что она как бы двойным изображением определенного предмета выделяет его из числа других в качестве более важного и не дает ему быстро отзвучать, предстать нам лишь на один момент, чтобы затем быть унесенным потоком песни и событий. Так, например, Гомер говорит об Ахилле, выступающем на бой против Энея, загоревшись жаждой борьбы (Иллиада, песнь XX, ст. 164—175):

В свой же черед и Пелид поспешает, как лев истребитель,
 Если, всем миром сойдясь, поселяне убить его жаждут;
 Гордо сперва он ступает, угрозы врагов презирая;
 После ж того, как стрелой угодит в него юноша храбрый,
 Он припадает к земле, кроваждную пасть разевает;
 Пена клубится на деснах и стонет в груди его сердце;
 Медленно бьет он хвостом по могучим бокам и по бедрам,
 Сам пробуждая себя непреклонно с врагами сражаться;
 Вдруг он, очами сверкнув, кидается прямо и мчится,
 Чтоб человека убить иль упасть самому пред толпою.
 Так Ахиллеса царя побуждало бесстрашное сердце
 Гордо навстречу итти непреклонному сыну Анхиза.

Сходное с этим Гомер говорит о Палладе, когда она отклонила стрелу, брошенную Пандаром на Менелая (Илиада, песнь IV, ст. 130—131):

Стала вблизи и стрелу смертоносную прочь удалила
И удалила от кожи поспешно, как мать от ребенка
Муху спешит удалить, когда в сладком он сне отдыхает.

И немного ниже, когда Гомер пишет о том, что стрела все же ранила Менелая, мы читаем (Илиада, песнь IV, ст. 141—146):

Точно слоновая кость, что в Меонии или в Карии
Женщина пурпуром красит, чтоб конский нащечник стоговить;
Долго в жилище ее он лежит, и наездников много
Тщетно желает его приобрести,— он царю достается
На украшенье коню, самому же вознице на славу.
Так у тебя, Менелай, обагрились черною кровью...

(γ) *Третий* побудительный мотив употребления сравнения, отличный как от голого наслаждения разгулом фантазии, так и от стремления воображения длительно останавливаться на очень глубоких чувствах или важных предметах для сравнения их с явлениями и предметами, заимствованными из других областей, должен быть выдвинут, главным образом, по отношению к драматической поэзии. Драма имеет своим содержанием борющиеся страсти, деятельность, пафос, поступки, свершение внутренне желаемого; это содержание драма не излагает в форме прошлых событий, как это делает эпос, а дает возможность видеть самих действующих лиц и заставляет их высказывать свои чувства как принадлежащие им самим и совершать свои поступки перед нашими глазами, так что, следовательно, поэт не становится между ними и нами, вмешиваясь как посредник. Принимая во внимание эту черту, может казаться, что драматическая поэзия требует величайшей естественности в высказывании страстей, и порыв последних в скорби, страхе, радости не может допускать сравнений, чтобы не нарушить этой естественности речи. Заставлять действующие лица говорить много метафорами, образами, сравнениями, когда они погружены в бурю чувств в устремлении действовать, совершенно неестественно в обычном смысле слова, и потому такая манера драматического автора должна рассматриваться как мешающая зрителю. Ибо сравнения отвлекают нас от ситуации данного момента и от действий и чувств лиц, находящихся в этой ситуации к внешнему, чуждому, не непосредственно связанному с ситуацией, и, в особенности, ими досадно нарушается тон разговора, беседы. Вот почему в Германии в ту эпоху, когда молодые умы стремились сбросить с себя цепи французского риторического вкуса, испанские, итальянские и французские драматические авторы рассматривались только как художники, которые с изящным красноречием вкладывают в уста драматических лиц свое *субъективное* воображе-

ние, свое остроумие, свои условные понятия о приличии даже в тех случаях, когда должны были бы господствовать безраздельно сильнейшая страсть и естественное ее выражение. Мы находим поэтому, что соответственно указанному принципу естественности во многих драмах того времени крик чувства, восклицательные знаки и тире заняли место благородной, приподнятой, богатой образами и сравнениями речи. Исходя из такого же рода соображений, английские критики неоднократно порицали Шекспира за нагромождение красочных сравнений, часто за то, что он заставляет действующих лиц его драм употреблять их как раз в то время, когда они переживают величайшую скорбь, между тем как сила чувств, казалось бы, должна была оставить меньше всего места спокойному размышлению, необходимому для всякого сравнения. И в самом деле, нет сомнения, что образы и сравнения у Шекспира часто неуклюжи и слишком нагромождены. Однако в общем сравнениям следует отвести существенную роль даже в драматических произведениях.

Если чувство задерживается на своем предмете потому, что оно углубляется в него и не может от него оторваться, то в *практической* области, области действия, сравнения имеют целью показать, что изображаемое лицо не только непосредственно погрузилось в свою определенную ситуацию, в чувство, страсть, но что оно как возвышенный и благородный характер стоит выше их и может от них освободиться. Страсть ограничивает и сковывает душу в ней самой, суживает ее, заставляя ее концентрироваться на чем-то узком и этим принуждает ее умолкнуть, сделаться односложной или зря бесноваться и безумствовать. Но великая душа, сильный дух, поднимается выше такой ограниченности и рвет в прекрасном тихом спокойствии, поднимается выше того определенного пафоса, которым она волнуема. Это освобождение души и выражают сравнения прежде всего совершенно формально, так как лишь человек очень сильный и обладающий большой выдержкой в состоянии сделать объектом также и свою скорбь, свое страдание, сравнивать себя с другим и благодаря этому созерцать себя в чуждых предметах теоретически или, самым ужасным образом издеваясь над собою, противопоставлять себе также и свое собственное уничтожение как некоторое внешнее существование и при этом оставаться твердым и спокойным в самом себе. В эпосе, как мы видели, поэт старается посредством длительно останавливающихся, подробно обрисовывающих сравнений сообщить слушателю то теоретическое спокойствие, которого требует искусство; в драме же, напротив, *сами* действующие лица выступают как поэты и *художники*, делая свои внутренние переживания предметом, который они остаются в силах отделять и

оформлять, и этим являют нам благородство своего умонастроения и мощь своей души. Ибо это погружение в другое и внешнее есть здесь *освобождение* внутренней жизни от чисто практического интереса или непосредственного чувства к свободному теоретическому оформлению. Благодаря этому то сравнение для сравнения, как мы его встречаем на первой ступени, восстанавливается в более глубоком виде, поскольку оно теперь может выступать лишь как преодоление голой одержимости страстью и освобождение от оков, налагаемых последнею.

В ходе этого освобождения можно еще кроме этого различать следующие основные черты, иллюстрацию к которым доставляет нам в особенности Шекспир.

(аа) А именно, если перед нами человек, постигнутый большим несчастьем, которое его потрясло до глубины души, и боль и скорбь, вызываемые этим неотвратимым роком, действительно водворились в ней, то было бы признаком вульгарного характера непосредственно выкрикнуть испытываемые чувства страха, скорби, отчаяния и тем облегчить себя. Сильный, благородный дух подавляет жалобу как таковую, не дает воли своей скорби и тем сохраняет свободу, возможность в то же самое время, как он еще глубоко страдает, заинтересоваться в своем представлении отдаленными явлениями и образно выразить в этих отдаленных явлениях свою собственную судьбу. Человек тогда стоит выше своей скорби, с которой он не отождествляется, не сливается всем своим «я», а вместе с тем отличается от нее и поэтому может еще длительно останавливаться на другом, относящемся к испытываемому им чувству как родственная объективность. Так, например, в «Генрихе IV» Шекспира старый Нортумберланд, после того как он спросил посланца, прибывшего известить его о смерти Перси, как поживают его сын и брат, и не получил ответа на этот вопрос, дает выражение своему жесточайшему горю следующим образом:

...Но ты дрожишь!.. Твоя же бледность
Быстрее, чем твой язык, мне сообщает
Жестокое известие. К Приаму
Так некогда явился ночью вестник,
Чтоб сообщить ему, что уж пол-Трои
Объято пламенем, и занавеску
Откинул у окна. Однако прежде
Чем вестник мог сказать хоть слово, пламя
Приам успел увидеть. Точно так же
Твое лицо мне прежде слов сказало,
Что сын убит.

Но в особенности Ричард II, когда он должен искупить юношеское легкомыслие своих счастливых дней, являет нам

такую душу, которая, как бы она ни погружалась в свое горе, все же сохраняет силу обьективировать его во все новых и новых сравнениях. И это-то именно трогательно и представляет собою нечто детское в печали Ричарда, что он постоянно выражает ее обьективно в метких образах и тем глубже сохраняет скорбь в игре этого самоотчуждения. Когда, например, Генрих требует от него короны, он восклицает:

Подайте мне корону. Здесь, кузен,
Вот с этой стороны моя рука
А с этой — ваша. Эта золотая
Корона уподобилась теперь
Глубокому колодцу, при котором
Есть два ведра; они поочередно
Водою наполняются: одно,
Пустое, вверх стремится, а другое,
Незримое, наполнившись водою,
Спускается. Я — нижнее из ведер.
Наполнившись слезами, в них тону;
Вы вверх стремитесь, я ж иду ко дну.

(ββ) Другой аспект этого явления состоит в том, что характер, уже *отождествившийся* со своими интересами, со своей скорбью и судьбой, старается освободиться посредством таких сравнений от этого непосредственного единства и действительно делает явным факт своего освобождения тем, что он показывает себя еще способным пользоваться сравнениями. В «Генрихе VIII», например, королева Екатерина, покинутая своим супругом, восклицает в глубочайшей скорби:

Нет женщины несчастнее меня!
(Обращаясь к своим женщинам.)
Вы бедные... Увы, и ваше счастье
Прошло с моим.
Разбился наш корабль
На берегу, где нет ни состраданья,
Ни друга, ни надежд, где обо мне,
Ах, ни один родной не станет плакать,
Где даже нет могилы для меня.
Как лилия, которая над полем
В былые дни царила и цвела,
Я головой поникну и увяну.

Еще превосходнее говорит гневно в «Юлии Цезаре» Брут Кассию, которого он напрасно старался побудить действовать:

О Кассий!
Ты связан узами с ягненком: в нем
Гнев — что огонь в кремне, который

От сильного удара сыплет искры
И тотчас охлаждается потом.

Что Брут в этом месте может переходить к сравнению, это уже само по себе доказывает, что он начал подавлять в себе гнев и освобождаться от него.

В особенности свои преступные характеры Шекспир вместе с тем поднимает выше их дурной страсти, заставляя их проявлять величие духа как в преступлении, так и в несчастье, и он делает это не абстрактно, как французские авторы, у которых их абстрактные преступники все снова и снова говорят себе, что они не хотят быть не чем иным, как преступниками, а наделяет их той силой фантазии, благодаря которой они могут также смотреть на себя со стороны, созерцать себя как другой, чужой образ. Макбет, например, когда бьет его последний час, произносит знаменитые слова:

Так догорай, огарок!
Что жизнь?— Тень мимолетная, фигляр,
Неистово шумящий на подмостках
И через час забытый всеми; сказка
В устах глупца, богатая словами
И звоном фраз, но нищая значением.

И точно так же в «Генрихе VIII» кардинал Уольсей, упав со своей высоты, восклицает в конце своей карьеры:

Прощай навек, прощай,
Величие! Вот участь человека:
Сегодня в нем раскрылись листки надежды нежной,
А на завтра уж цвет пришел, всего его покрыв
Багряною почетною одеждой;
Но третий день приводит за собой
Мороз, мороз убийственный. В то время
Как думал он и в простоте своей,
С уверенностью полною, что зреет
Величие его, мороз грызет
Все корни в нем, и падает он так же,
Как я упал.

(11) В этом объектировании и высказывании своих чувств посредством сравнений заключается вместе с тем спокойствие и выдержка характера в самом себе, благодаря которым он успокаивает себя в своей скорби и гибели. Так, например, Клеопатра, после того как она уже приложила к своей груди смертельную ехидну, говорит Хармиону:

Тыше, тыше! Иль не видишь,
 Что у меня малютка грудь сосет,
 Кормилицу сосаньем усыпляя?
 Приятно, как бальзам, легко, как воздух
 И нежно, как...

Укус змеи так мягко расслабляет члены тела, что смерть сама себя обманывает и считает себя сном. Этот образ может сам служить образом для выражения мягкой успокаивающей природы этих сравнений.

С. ИСЧЕЗНОВЕНИЕ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ИСКУССТВА

*(Дидактическое стихотворение, описательная поэзия
 и античная эпиграмма)*

Наше понимание символической формы искусства сводилось вообще к тому, что в ней значение и выражение не могут добиться полного взаимовнедрения, взаимослияния. В бессознательной символике получающееся благодаря этому *несоответствие* между формой и содержанием оставалось *в себе (an Sich)*; напротив в возвышенном оно выступало *открыто* как несоответствие, поскольку абсолютное значение, бог, как и его внешняя реальность, мир, определенно изображались находящимися в отрицательном отношении между собою. Но и, наоборот, во всех этих формах господствовала также и другая сторона символического, а именно *родственность* значения и того внешнего облика, в котором его показывают нам. Она господствует всецело в примитивном символизме, еще не противопоставляющем значения форме его конкретного существования; в возвышенном же она господствует в качестве *существенного* отношения между ними, так как даже для того чтобы выразить бога, хотя бы и неадекватно, символизм возвышенного нуждается в изображении явлений природы, судеб и дел народа божия; в сравнивающей же форме искусства эта родственность господствует как субъективное и вследствие этого *произвольное* отношение. Но хотя в метафоре, образе и сравнении эта произвольность наличествует полностью, она все же даже и здесь как бы еще прячется за родственностью значения и образа, употребляемого для его выражения, поскольку в этих формах искусства сравнение предпринимается именно потому, что сравниваемые *сходны* между собою, причем главную сторону этого сходства составляют не *внешние* черты, а как раз порожденное субъективной деятельностью *отношение* между внутренними чувствами, созерцаниями, представлениями и их родствен-

ными оформлениями. Однако если не понятие самого предмета, а лишь произвол приводит в связь друг с другом содержание и форму (*Gestalt*) художественного произведения, то их и следует признавать совершенно внешними друг другу, так что их соединение представляет собою исключительно лишь механическое рядоположение и украшение одной стороны другою. Поэтому мы должны рассматривать здесь в виде приложения те подчиненные формы искусства, которые истекают из такого полного распада являющихся принадлежностью истинного искусства моментов и свидетельствуют этим отсутствием связи между последними о саморазрушении символической формы искусства.

В согласии с общей точкой зрения этой ступени на одной стороне находится самостоятельное, совершенно готовое, разработанное, но лишенное облика значение, для которого поэтому остается в качестве художественной формы лишь чисто внешнее произвольное украшение, а на другой стороне находится внешнее как таковое, которое, вместо того чтобы быть опосредствованным к тождеству со своим существенным внутренним значением, может быть введено и описано лишь как нечто самостоятельное по сравнению с этим внутренним и, значит, может быть введено и описано лишь в чисто внешнем характере его явления. В этом состоит абстрактное различие между *дидактической* и *описательной* поэзией, различие, которое, по крайней мере, что касается дидактического искусства, может сохранить одна лишь поэзия, потому что единственно только она в состоянии представлять значения со стороны их абстрактной всеобщности.

Но так как понятие искусства заключается не в распадении, а в отождествлении значения и облика, то и на этой ступени также проявляется не только полное отделение друг от друга различных сторон, но и соотнесение их друг с другом. Однако, после того как искусство *перешло* за свою символическую ступень, это соотнесение уже больше не может носить *символический* характер и делает поэтому попытку устранить то, что составляет существенный характер символического искусства и что все предшествовавшие формы искусства не были способны преодолеть, — устранить именно несоответствие между формой и содержанием и их самостоятельность по отношению друг к другу. Но ввиду предполагаемой разлученности тех сторон, которые лишь надлежит соединить друг с другом, эта попытка должна оставаться здесь голым должествованием, удовлетворение требований которого предназначено другой, более совершенной форме искусства, а именно классической. Бросим теперь вкратце взгляд также и на эти последние формы, чтобы получить более строгий переход к другой ступени искусства.

1. Дидактическое стихотворение

Если значение, хотя бы оно и образовало в самом себе конкретное, связанное целое, все же берется самостоятельно, берется лишь как значение, если оно не оформляется как таковое, а лишь снабжается извне художественными прикрасами, то возникает дидактическое стихотворение. К подлинным формам искусства дидактическая поэзия не может быть причислена. Ибо в ней находится на одной стороне уже само по себе готовое, совершенно разработанное в качестве значения содержание в его благодаря этому прозаической форме, а на другой стороне художественный облик, который, однако, может быть только всецело внешне прилеплен к этому содержанию, потому что уже и до этого содержания он был в *прозаическом* виде целиком отчеканен для сознания, и эта прозаическая сторона, т. е. содержание, взятое по его всеобщему абстрактному значению и лишь в связи с последним, должна получить выражение с целью назидания, дабы оно ясно усматривалось и сделалось предметом рассудительного размышления. Искусство в этом внешнем отношении к существенно отличному от его способа оформления содержанию может поэтому сказаться в дидактическом стихотворении лишь на периферии, во внешних сторонах последнего, например, в размере, приподнятом языке, во вплетенных эпизодах, образах, сравнениях, в прибавленных излишних чувствах, убыстренном темпе движения, убыстренных переходах и т. д., словом, во всем том, что не пропитывает содержания, а лишь поставлено рядом с ним в качестве придатка, имеющего своим назначением, своей относительной живостью придавать более радостный характер серьезному и сухому поучению и делать его более привлекательным. То, что возникло и само достигло своего завершения как проза, не должно здесь получить новую поэтическую форму, а лишь должно быть облечено в новое одеяние, подобно тому, как, например, искусство разведения парков в большей своей части является лишь приведением во внешний порядок уже данной природы, а не самой по себе красивой местности, или подобно тому, как архитектура делает приятным посредством внешних украшений здание, возведенное для целей удовлетворения прозаических потребностей.

Греческая философия, например, принимает в начале своих шагов форму дидактической поэмы. Можно привести в качестве примера также и Гесиода, хотя нужно сказать, что собственно прозаическое понимание явно выступает лишь там, где рассудок овладел предметом с помощью своих размышлений, выводов и классификаций и т. д. и хочет с этой

точки зрения приятно и изящно поучать нас. Лукреций в своем изложении эпикуровской философии природы, Virgилій с его сельскохозяйственными наставлениями доставляют примеры такого понимания, которое при всей своей внешней искусности не может породить подлинного, свободного произведения искусства. В Германии дидактическая поэма вышла из моды; французам же Делиль подарил кроме своих более ранних поэм «*Les jardins, ou l'art d'embellir les peysages*» и «*Homme des champs*» еще в нашем веке дидактическую поэму, в которой рассматриваются в последовательном порядке магнетизм, электричество и т. д., одним словом, дается учебник физики.

2. Описательная поэзия

Вторая форма такого рода произведений противоположна дидактической поэзии. В этой форме исходным пунктом берется не само по себе готовое в сознании значение, а внешнее как таковое, какие-нибудь пейзажи, здания, времена года, части дня и их внешний вид. Если в дидактической поэме содержание остается по своей сути бесформенно-всеобщим, то здесь, наоборот, *внешний материал* предстоит нам *сам по себе*, в его не пронизанной духовными значениями единичности и внешнем явлении, в единичности, которая излагается, изображается, описывается таковой, каковой она предстоит обычному сознанию. Такого рода чувственное содержание всецело принадлежит лишь *одной* стороне истинного искусства, а именно области внешнего существования, которая имеет право выступать в искусстве лишь в качестве реальности *духа*, индивидуальности и ее поступков и случаев жизни, развертывающихся на почве внешней среды, а не самих по себе в качестве лишь отделенной от духовного внешней формы.

3. Соотношение этих двух сторон

Поэтому-то и нельзя фиксировать назидание и описание в этой их односторонности, благодаря которой искусство было бы всецело ликвидировано, и мы видим, что внешняя реальность снова приводится в связь со схваченным как ее внутреннее ядро значением, а абстрактно-всеобщее снова приводится в связь с его конкретным явлением.

(а) Дидактической поэмы мы уже коснулись с этой стороны. Без изображения внешних состояний и отдельных явлений, без эпизодического рассказывания мифологических и

других примеров здесь редко можно обойтись. Но такое параллельное движение духовно всеобщего и внешне единичного дает вместо совершенно развитого объединения этих двух сторон лишь совершенно не затрагивающее сути соотношение их, которое помимо этого даже касается не целостного содержания совокупности всех его художественных форм, а лишь отдельных сторон и черт.

(b) Такое соотношение по большей части имеет место в описательной поэзии, поскольку она сопровождает свои изображения чувствами, которые могут вызываться видом деревенской природы, сменой частей дня и времен года, поросшим лесом холмом, озером или журчащим ручьем, кладбищем, благоприятно расположенной деревней, тихим уютным домиком и т. д. В описательной поэзии также появляются, как в дидактических поэмах, эпизоды, играющие роль оживляющего его стаффажа, и таковыми в особенности являются изображения трогательных чувств, как, например, сладкой меланхолии или маленьких событий из круга человеческой жизни в ее подчиненных сферах. Но эта связь между душевными чувствами и явлениями внешней природы может и здесь иметь еще совершенно внешний характер. Ибо местный пейзаж предполагается существующим самостоятельно; человек, правда, подходит к этому пейзажу и испытывает то или другое чувство, однако внешняя форма и внутреннее чувство при виде лунного сияния, лесов и долин и т. д. остаются внешними друг другу. Я, значит, не истолкователь, одухотворитель природы, а лишь чувствую при этом случае совершенно неопределенную гармонию между моей такой-то и такой-то внутренней настроенностью и предлежащими предметами. В особенности у нас, немцев, это самая любимая форма: изображение природы, а затем то, что при виде таких пейзажей могут притти в голову те прекрасные чувства и сердечные излияния, поводом к которым они служат. Это всеобщая проторенная дорога, которой каждый способен идти. Такой характер носят даже многие оды Клопштока.

(c) Если поэтому мы будем, *в-третьих*, искать более глубокую связь между этими двумя сторонами в их предполагаемом разделении, то мы его найдем в античной *эпиграмме*.

(α) Уже название выражает первоначальную сущность эпиграммы; это — *надпись*. Несомненно, что и здесь еще на одной стороне находится некий предмет, а на другой некоторое высказывание о нем, однако в древнейших эпиграммах, некоторые из которых сохранил для нас еще Геродот, мы не получаем изображения предмета, сопутствуемого каким-нибудь чувством, а имеем перед собой сам предмет в двояком виде: во-первых, нечто внешне существующее, а затем,

его значение и объяснение, причем и то и другое в качестве эпиграммы сжато описано лишь в его самых резких, наиболее метко рисующих, характерных чертах. Однако даже у греков позднейшая эпиграмма потеряла этот ее первоначальный характер и все больше и больше переходила к фиксированию и записыванию мелькнувших в голове и бегло набросанных остроумных или трогательных неожиданных мыслей по поводу отдельных случаев, художественных произведений, индивидов и т. д., — мыслей, выявляющих не столько сам предмет, сколько то, что мы лично чувствуем по отношению к нему.

(β) Чем менее сам предмет входит в этот вид изображения, тем несовершеннее становится благодаря этому последний. С этой точки зрения можно вдобавок сказать несколько слов также и о новейших художественных формах. В новеллах Тика, например, рассказ вращается часто вокруг определенных произведений искусства или художников, вокруг определенной картинной галлерей или вокруг музыки, и к этому центральному интересу примыкает маленькая любовная интрига. Но этих определенных картин, которых читатель не видел, этих музыкальных произведений, которых читатель не слышал, поэт не может сделать слышимыми и видимыми, и весь жанр, если он вращается вокруг подобного рода предметов, остается с этой стороны неудовлетворительным. И в больших романах также пробовали брать своим содержанием целые виды искусства и их прекраснейшие произведения; Гейнзе, например, в своем романе «Гильдегарда фон Гогенталь» берет его содержанием музыку. Но если все художественное произведение оказывается не в состоянии дать изображение своего существенного предмета, то оно по своему основному характеру грешит неадекватностью формы.

(γ) *Требование*, вытекающее из указанных недостатков, состоит просто в следующем: внешнее явление и его значение, предмет и его духовное объяснение не должны ни, как это мы видели в последних из разобранных нами жанрах поэзии, быть совершенно *раздельными* друг от друга, ни быть *объединенными* так, чтобы связь между ними оставалась символической, или возвышенной, или сравнивающей. Подлинного изображения мы поэтому должны будем искать лишь там, где предмет через посредство его внешнего явления и в этом явлении дает также объяснение своего духовного содержания, причем дает это объяснение так, что духовное полностью раскрывается в своей реальности, и само телесное, внешнее есть, стало быть, не что иное, как адекватное раскрытие духовного и внутреннего.

Но чтобы рассмотреть *завершенное выполнение* этой задачи, мы должны расстаться с *символической* формой искус-

436 РАЗВИТИЕ ИДЕАЛА В ОСОБЕННЫЕ ФОРМЫ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ
ства, так как отличительная черта символизма именно и состоит в том, что душа, значение и ее телесный облик всегда объединяются лишь *незавершонно* *

Конец первого тома

* Терминологические указания: Выражение «в себе» сравнительно редко имеет в данном переводе «Эстетики» терминологическое значение. В этих случаях после него даются в круглых скобках немецкие слова «an sich».

Cestalt — облик (реже: обличье, лик); Bild — образ. Начиная с третьей части («Система отдельных искусств»), где Гегель почти перестает пользоваться словом «Cestalt» как термином (или, во всяком случае, приближающимся по своему значению к термину), оно передается и другими словами.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

АБСТРАКЦИЯ

Абстракция понятия и функция искусства, стр. 6.

Абстракция Платона, стр. 23.

Абстрактная определенность, стр. 81, 82, 129.

Абстрактная пространственность, стр. 89—90.

Абстрактность положений и совокупность состояний и характеров, стр. 398—399.

Абстрактное «я», стр. 68—71.

Абстрактная целесообразность, стр. 19, 129.

Абстрактное восприятие, стр. 133.

Абстрактная форма, стр. 137—145, 252.

Абстрактное единство чувственного материала, стр. 145—146.

Абстрактный внешний материал как таковой, стр. 251—258.

Абстрактная идея (см. Идея),

Абстрактный смех и слезы, стр. 162, 163.

Абстрактный идеал в искусстве, стр. 110, 164—165.

Абстрактность основного значения в скульптуре и живописи, стр. 177.

Абстрактная свобода, стр. 68, 81

Абстракция и аллегория, стр. 406—409.

Абстракция в древнеиндусских религиозных воззрениях и искусстве, стр. 343—345, 364—365.

АЛЛЕГОРИЯ

Аллегория и мифология, стр. 321—322.

Аллегория как олицетворение общих абстрактных состояний, стр. 406—408.

Отношение всеобщности и особенности в аллегории, стр. 407—408.

Аллегория как способ изображения, стр. 408—409.

Аллегория и скульптура, стр. 407—408.

Аллегория в античном и романтическом искусстве, стр. 321, 410—411.

АНТИЧНОСТЬ

Античность как предмет изучения, стр. 164.

АНТРОПОМОРФИЗАЦИЯ

Антропоморфизация и искусство, стр. 82—83.

Антропоморфизация и классическая форма искусства, стр. 83—84, 89.

АРХИТЕКТУРА

Техническая сторона архитектуры и вдохновение, стр. 28.

Произведения архитектуры и предметы природы, стр. 48.

Основной тип архитектуры, стр. 88—89.

Граница архитектуры и скульптуры, стр. 89—90.

Архитектура и неорганический мир, стр. 88—89, 253.

Архитектура как реальное существование символической формы искусства, стр. 94, 366.

Архитектура как внешнее искусство, стр. 94, 253, 365.

Архитектура как окружение для классической формы искусства, стр. 94.

Правильность и симметрия как закон внешней формы и архитектурное художественное произведение, стр. 252—253.

Садоводство и архитектура, стр. 253.

Египетская архитектура, стр. 365.

Архитектура и украшение, стр. 431—432.

Б**БАСНЯ**

- Эзоповская басня, стр. 392—396.
 Пфеефелевская басня, стр. 396—397.
 Остроумие басни, стр. 397.
 Брейтингер и Лессинг о басне, стр. 396—397.
 Характер шутки-басни, стр. 398.

БЕЗОБРАЗИЕ

- Характеристика безобразного, стр. 20.
 Различение прекрасного и безобразного, стр. 47—48.
 Безобразие случайности, стр. 88.
 Безобразие гибридных животных, стр. 134—135.
 Субъективная необходимость как мерило безобразия, стр. 131.
 Безобразие душевных состояний, стр. 161—162.
 Безобразная природа и искусство, стр. 164.
 Изображение безобразия как такового в поэзии, стр. 209.
 Пластические искусства и изображение безобразного, стр. 209.

БОГАТСТВО

- Богатство художественно творящего человека, и изображаемых предметов, и человека повседневной жизни, стр. 166—167.

В**ВДОХНОВЕНИЕ**

- Определение вдохновения, стр. 29.
 Отношение вдохновения и изучения в творчестве таланта и гения, стр. 29—30, 291—294.
 Вдохновение и возраст гениальных писателей, стр. 30.
 Вопрос о способе возникновения вдохновения, стр. 294—295.
 Связь истинного вдохновения с определенным содержанием, стр. 295.
 Художественное вдохновение и дурное вдохновение, стр. 296.

ВИД

- Вопрос о виде и цели воспитания посредством искусства, стр. 54—60.
 Особенные виды искусства, стр. 77—78, 88—94, 252—256, 364—365.
 Вид членов живого организма, стр. 129—133.

ВИДИМОСТЬ

- Видимость и сущность, стр. 8.
 Особый характер видимости как элемента искусства, стр. 9—10.
 Видимость как элемент изображения в историографии, стр. 9—10.
 Видимость жизни в произведениях искусства, стр. 31.
 Видимость чувственного в произведении искусства, стр. 41—42.
 Видимость и действительность в искусстве, стр. 9, 50.
 Содержание сознания как видимость, стр. 69—70.
 Видимость единичной формы и красота, стр. 128—129.
 Видимость случайности в членах живого организма, стр. 129—130.
 Видимость свободы, стр. 157—158.

ВКУС

- Критика основоположений теории вкуса, стр. 17—18, 36—37.
 Вкус как внешнее чувство и художественное наслаждение, стр. 41—42.
 Индивидуальные вкусы отдельных людей и вкусы целых народов как критерий прекрасного и безобразного, стр. 47—48.

ВОЖДЕЛЕНИЕ

- Отношение вожделения человека к внешнему миру, стр. 39.
 Отношение человека к художественному произведению и вожделение, стр. 39—40.
 Дикость вожделений и искусство, стр. 52—53.

ВООБРАЖЕНИЕ

- Наука и воображение, стр. 6, 42—43.
 Вид воображения, покоящийся на воспоминании о пережитом, и творческое воображение, стр. 43—44.
 Воображение и искусство, стр. 49—51.

ВОСПОМИНАНИЕ

- Воспоминание и воображение, стр. 43.
 Воспоминание и память, стр. 43.
 Воспоминание и всеобщность характеров событий и действий, стр. 193—194.

ВОСПРИЯТИЕ

- Художественное произведение и чувственное восприятие, стр. 34—36, 39.

Способность восприятия прекрасного, стр. 36—37.

ВРЕМЯ

Отношение пространства и времени в музыке, стр. 94.

Отношение одного момента времени к другому и рядоположенное в пространстве, стр. 254.

Такт как регулирование времени, стр. 254—255.

ВСЕОБЩНОСТЬ

Метафизическая всеобщность и определенность реальной особенности, стр. 23—24.

Всеобщее и память, стр. 43.

Существенная всеобщность субъекта и отношение вождения, стр. 39—40.

Содержание искусства со стороны его всеобщности, стр. 54.

Отношение чувственно-единичного и духовно-всеобщего в подлинно-художественном произведении, стр. 55.

Отношение всеобщего и особенного в эстетическом учении Канта, стр. 60—65.

Единство всеобщего и особенного как принцип и сущность искусства в эстетических воззрениях Шиллера и философии Шеллинга, стр. 65—67.

Всеобщие моменты идеи красоты, стр. 94.

Отношение всеобщего, единичного и особенного, стр. 112—113.

Всеобщность и абсолютный дух, стр. 96—98, 158—159.

Всеобщность и видимая реальность, стр. 128—129.

Всеобщность и индивидуальность, стр. 160, 182—200, 201—204.

Представление и всеобщность, стр. 168.

Всеобщность и особенные искусства, стр. 171, 259.

Законы в их всеобщности, стр. 184—185—186.

Образ прошлого и всеобщность, стр. 193—194.

Г

ГАРМОНИЯ

Гармония как единство качественных различий, стр. 143—144, 255—256.

Гармония как таковая и идеальность, стр. 144.

Гармония тонов, красок, цветов, фигур и выражение духовного содержания, стр. 256.

Законы гармонии в живописи старинных мастеров, стр. 256.

Гармония как простая определенность чувственного материала, стр. 257.

Гармония между человеком и природой, стр. 260—263.

Гармония между внутренним и внешним человека, стр. 265—266.

Гармония действительной жизни и фантазия, стр. 261.

Коллизия как нарушение гармонии, стр. 209—210.

ГЕНИЙ

Гений как всеобщая способность, стр. 29, 291.

Критика взгляда на творчество гения как на состояние вдохновения, стр. 29—30.

Соотношение природной одаренности и самосознательной деятельности в творчестве гения, стр. 30, 292—293.

«Божественная гениальность» как концентрация «я» в себе, стр. 69—71.

Понятие художественного гения, вдохновения и фантазии, стр. 287—291, 294—296.

Различение гения и таланта, стр. 29, 292—293.

Зрелый возраст гения как момент создания совершенных художественных произведений, стр. 30.

ГЕРОИ

Век героев стр. 189—193.

Почва и содержание героической эпохи, стр. 193—195.

Эпоха героев и современная жизнь, стр. 196—200.

Трагические герои в античных произведениях, стр. 161.

Героический индивидуум, стр. 191—193, 194.

Героизм религиозный, стр. 195.

Д

ДВИЖЕНИЕ

Специфический род движения планет, стр. 126.

Движение членов живого организма, стр. 126—127.

Самодвижение, стр. 126.

Произвольное движение, стр. 127—128.

Движение в музыке, стр. 30, 92, 93, 128, 254.

Движение как отличие формы облика, стр. 129.

Движение в горных формациях, в видах животных и растений, стр. 133, 134.

Подвижность и идеальность, стр. 134.

Движение растения, стр. 140—141.

Античная и современная одежда и движение, стр. 168—170.

Действие и движение, стр. 223—224.

Движение в трагедии Шекспира «Гамлет», стр. 235.

Движение фигур в живописи, стр. 253.

Манера и движение, стр. 300—301.

Движение и скульптура, стр. 369.

Символ кругового движения планет, стр. 362.

ДЕЙСТВИЕ

Действие, коллизия и ситуация, стр. 208—221.

Изображение действия и поэзия, стр. 223.

Три основных пункта действия и изображение его в искусстве, стр. 223—248.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Отношение понятия и действительности в искусстве, стр. 6.

Подлинная действительность и искусство, стр. 9.

Отношение образов, знаков представлений и внешней действительности, стр. 50—51.

Пошлая действительность и царство мысли, стр. 58—59.

Индивидуальное оформление действительности и идея как прекрасное в искусстве, стр. 77—87.

Объективная действительность и прекрасное, стр. 87.

Адекватная действительность символического искусства в архитектуре, классического — в скульптуре, романтического — в живописи, музыке, поэзии, стр. 88—89—94.

Непосредственная действительности и необходимость прекрасного в искусстве, стр. 148—156.

Действительность в эстетике Кан-та.

ДУША

Мир души и внешний мир в романтической форме искусства, стр. 85.

Выражение интимности души в звуках музыки, стр. 30, 92, 254.

Единство души и тела, стр. 122—125.

Душа и чувство, стр. 130.

Душа как идеализованное существование, стр. 125—127, 135—136.

Душа как таковая, стр. 132—133.

Душа животного, стр. 135—136, 149.

Душа и глаз, стр. 157.

Творение искусства и душа, стр. 157—159.

Портрет и душа, стр. 159.

ДУХ

Дух и природа, стр. 2—4, 10, 32, 96—97, 106.

Красота искусства и дух, стр. 2—4, 13—14, 96—96, 97—99.

Дух как предмет исследования науки, стр. 5—6, 14, 25, 37.

Искусство как способ познания духа, стр. 8, 33.

Дух и мышление, стр. 13, 14.

Дух как значение художественного произведения (см. Значение).

Дух и чувственный аспект художественного произведения, стр. 38—42.

Дух и подлинное содержание искусства (см. Содержание).

Дух как противоположность чувственного и духовного в человеке, стр. 58.

Практическая и теоретическая сторона духа в кантовской философии, стр. 61.

Оформление, адекватное понятию духа, стр. 75—78.

Дух и символическая форма искусства, стр. 80—81—86.

Дух и классическая форма искусства, стр. 82—83, 84.

Дух и романтическое искусство, стр. 83—84, 85—86.

Абсолютный дух и царство изящного искусства, стр. 84, 87, 96—98, 105—109.

Дух и скульптура, поэзия и музыка, стр. 89—90, 91—93.

Материал и дух, стр. 91—93.

Дух и процесс, стр. 124.

Конечная действительность, бесконечность духа и прекрасное в искусстве, стр. 155—156, 158—160.

Е

ЕДИНИЧНОСТЬ

Двойственная форма единичности, стр. 148, 155—156.

Непосредственная единичность и идея, стр. 147—148, 151, 155.

Человеческое тело как единичность, стр. 149, 150, 152.

Единичное животное, стр. 148—149, 151—152.

Единичный субъект, стр. 150, 152—154.

Единичное существо и его расщепленность на частности, стр. 154—156.

Всеобщее, особенное и единичное в искусстве (см. Всеобщность).

Эмпирическая единичность и пантеизм, стр. 373—375.

ЕДИНСТВО

Единство человека с природой и искусство, стр. 52—53.

Единство понятия и индивидуального явления, стр. 105—106, 109—114.

Единство души и тела и прекрасное в природе, стр. 122—127, 150.

Единство членов организма и прекрасное в природе, стр. 127—132.

Идеализованное единство души и прекрасное в искусстве, стр. 135—137, 144.

Правильность и симметрия как внешнее единство абстрактной формы, стр. 137—142.

Законосообразное единство абстрактной формы, стр. 142—143.

Гармония и единство, стр. 143—144.

Абстрактное единство чувственного материала и красота, стр. 145—146.

Искание единства содержания и форма в символическом искусстве, стр. 309.

Нахождение единства формы и содержания в классическом искусстве, стр. 310.

Разлучение единства содержания и формы в романтическом искусстве, стр. 311

ЕСТЕСТВЕННОСТЬ

Естественное и идеальное, стр. 164—178.

Естественность, требуемая от искусства, и наличная естественность вне области искусства, стр. 49.

Ходячая естественность в искусстве, стр. 165.

Ж

ЖИВОПИСЬ

Принцип подражания природе и живопись, стр. 48—49.

Связь между духовным значением и чувственным материалом в живописи, стр. 92, 256.

Зримость как таковая в качестве материала в живописи, стр. 91.

Содержание живописи, стр. 49—51, 91—92, 165—166, 170—174.

Живопись и романтическая форма искусства, стр. 91—94.

Портретная живопись, стр. 168—169.

Характерная черта живописи как вида искусства со стороны чувственного материала, стр. 93—94.

Живопись испанская, голландская, нидерландская, стр. 162, 166—169, 172—174.

Живопись и пафос, стр. 237.

Живопись и стиль, стр. 302—303.

ЖИВОТНОЕ

Движение животного и прекрасное в природе, стр. 128—129.

Душа животного и прекрасное в природе, стр. 135—136.

Расчленение животного организма и красота, стр. 132—133, 141.

Животные и растения в отношении одушевленности, стр. 134—136.

Процесс самовоспроизведения животного, стр. 127, 140—141.

Единичное животное и прекрасное в природе (см. Единичность).

Красота животного и человеческая красота, стр. 151—156.

ЖИЗНЬ

Жизнь как процесс и место искусства, стр. 98—109, 124—125.

Органическая жизнь и идея, стр. 122—123, 130, 155.

Внутренняя жизнь и реальность телесной формы, стр. 150—151, 158—159.

Образ жизни единичного животного и красота, стр. 148—149, 151—152, 154.

Конечный характер человеческого существования и тип человеческой красоты, стр. 154.

Проявление жизни ребенка и красота, стр. 155.

Жизнь чувствующей души и жизнь духа, стр. 158—159.

Человек повседневной жизни и художественно творящий, стр. 166—167.

Художественное изображение физических сторон жизни, стр. 170—172.

Жизнь в голландской и испанской живописи, стр. 172—174.

Внутренняя жизнь и внешний облик в художественном произведении (см. Идеал и произведение), стр. 168—169, 176—177, 250—251.

Условия общественной жизни и характеры в искусстве, стр. 195—200.

3

ЗАГАДКА

Загадка в символическом искусстве, стр. 318.

Загадка в эзоповских баснях, стр. 395.

Загадка греческого сфинкса, стр. 370.

Загадка и сознательная символика, стр. 405—406.

ЗАКОН

Закон прекрасного в искусстве, стр. 7, 19.

Теоретическое рассмотрение и закон, стр. 40—41.

Мир законов (государственных) и отдельный человек, стр. 102—103, 152, 185, 186—192.

Законы и свобода, стр. 103—104.

Закон организации всех частей организма, стр. 128—133, 141—142.

Закон соотношения органов, стр. 131—132.

Закон эллипсиса и параболы, стр. 143.

Закон волнообразной линии, стр. 143.

Закон и наказание, стр. 188—189, 191—192.

Закон и первобытная добродетель, стр. 189—192.

Коллизия между законом и целями, желаниями человека, стр. 212—217.

Законы стиля, стр. 302—303.

Законы в их всеобщности (см. Всеобщность), стр. 185—186.

ЗВУК

Звуки музыки, стр. 92.

Звук, знак и слово в поэзии, стр. 93.

Звук и буква в поэзии, стр. 93.

Условия чистоты звуков человеческого голоса, стр. 145.

Звучание животного голоса как выражение субъективной одушевленности, стр. 127.

ЗАКОНОМЕРНОСТЬ

Царство закономерности и научная мысль, стр. 5—6.

Закономерность и область воображения, стр. 6—7.

ЗАКОНОСООБРАЗНОСТЬ

Законосообразность и правильность, стр. 142—143.

Законосообразность форм высших организмов, стр. 143.

Законосообразность и гармония, стр. 143—144.

ЗНАЧЕНИЕ

Соразмерность значению обликов природы и красота природы, стр. 133—135.

Значение, пробужденное душевным настроением, и красота природы, стр. 135.

Значение и облик в классической форме искусства, стр. 310—311, 318—322, 326—327.

Значение и облик в символической форме искусства, стр. 309—310, 326—327, 329—330.

Значение и облик в различных видах произведений искусства: басне, притче, апологе, аллегории, метафоре, притче, дидактической поэме, описательной поэзии, стр. 318, 331—332, 391, 396—403, 405, 410—412, 416—418.

Отделение всеобщего значения от непосредственно наличного в природе и символизм, стр. 332.

Непосредственное единство значения и облика стр. 332—341.

Раздвоение значения и облика, стр. 344—349, 356.

Значение и облик и символика в собственном смысле, стр. 356—370.

Значение и облик и символика возвышенного стр. 370—373.

И

ИДЕАЛ

Идеал, или идея прекрасного в искусстве (см. Идея).

Идеал и формы искусства (см. Форма).

Идеал и классическая форма искусства, стр. 82—84, 86, 161, 177, 308, 310, 312, 318, 319, 326, 327.

Природа идеала в искусстве, стр. 158—161, 162—169.

Идеал и природа, стр. 164—178.

Абстрактный идеал, стр. 110, 164—165.

Определенность идеала как таковая, стр. 179—181.

Определенность идеала как действия, стр. 181—248 (см. Художественное произведение).

Содержание и почва идеала, стр. 183, 185, 193—196, 200—203.

Героический идеал, стр. 188—194, 215—216.

Внешняя определенность идеала, стр. 248—251.

Идеал и внешняя реальность, стр. 258—270 (см. Художественное произведение).

Красота идеала (см. Красота).

Подлинный идеал, стр. 250—251.

ИДЕАЛИЗМ

Объективный идеализм жизненно-го начала, стр. 128—129.

ИДЕАЛЬНОСТЬ

Идеальность и реальность (см. Реальность).

Идеальность и реальность членов организма, стр. 125—127.

Душа как идеальность, стр. 125—127.

Идеальность жизни и деятельности, стр. 184—185.

Идеальность и красота абстрактной формы, стр. 137—156.

Формальная идеальность художественного произведения, стр. 165—167.

Идеальность искусства и прозаическая реальность, стр. 166—167.

Высшая идеальность художественного произведения по сравнению с формальной, стр. 167—178.

Идеальность прекрасного в искусстве и конечное существование, стр. 178—182.

Идеальность определенности идеала, стр. 182—248.

Идеальное и естественное (см. Естественное).

ИДЕАЛИЗАЦИЯ

Деятельность идеализирующего понятия, стр. 127, 140.

Идеализация и дух, стр. 171.

ИДЕЯ

Идея и понятие (см. Понятие).

Абсолютная идея и искусство, стр. 23, 24, 74—75, 78, 96—98, 105—109.

Идея прекрасного в искусстве, стр. 23, 24, 77, 78, 79, 87—94, 95—98 (см. Идеал).

Соотношение идеи и ее облика, стр. 79, 80—84, 86—87.

Абстрактная и конкретная идея, стр. 79—80, 82.

Идея красоты, стр. 87—94, 96, 114, 115.

Идея и формы искусства, стр. 80—87.

Идея и истина, стр. 114—115.

Идея и природа, стр. 119, 120, 121, 122.

Идея и жизнь, стр. 122, 123—136.

Идея как бесконечное и свободное внутри себя, стр. 115—116.

ИЗОБРАЖЕНИЕ

Изображение искусства по сравнению с изображениями историографии, стр. 9.

Изображение как средство искусства, стр. 53.

Масштаб достоинства изображения искусства, стр. 54.

Предметы изображения искусства по сравнению с предметами истории, стр. 56.

Ирония как основной тон художественного изображения (см. Ирония).

Изображение в символической, классической и романтической формах искусства, стр. 80, 83—84.

Идеальный способ изображения и исторические драмы Шекспира, стр. 194—195.

Аллегорическое изображение, стр. 229.

Изображение идеальных богов и конкретных действий, стр. 229.

Способ изображения в лучших трагедиях Софокла, стр. 230—231.

Способ изображения в эпосе, стр. 231—233.

Изображение у Гёте, Эврипида, Шекспира, стр. 233—237.

Художественное изображение и объем пафоса, стр. 237—240.

Скульптурные изображения по сравнению с изображениями других видов искусств, стр. 259—260.

Сочетание изображения внешней объективности с субъективностью характеров, стр. 258—286.

Истинная объективность изображения и субъективный способ изображения; стр. 270—286, 297—299.

ИНДИВИДУУМ

Части организма как члены некоего индивидуума, стр. 129—130.

Отдельный индивидуум и самостоятельность, стр. 150—156, 183—209, 225—229.

Индивидуум и идеальные греческие боги, стр. 176—177, 230—235.

Идеальный индивидуум, стр. 184—185, 189—196.

Человеческий индивидуум и всеобщие силы, стр. 229—240.

Героический индивидуум, стр. 189—196.

Индивидуум в развитом государстве, стр. 185—189, 196—200.

ИНТЕРЕС

Интересы человека как содержание поэзии, стр. 30.

Теоретический интерес, искусство и наука, стр. 40—41.

Субстанциальный интерес, стр. 69—70.

Духовные интересы и проза человеческого существования, стр. 152—153.

Причина интереса, вызываемого у нас к произведению искусства, стр. 45—60, 165—178.

ИРОНИЯ

Ирония и учение Фридриха фон-Шлегеля, стр. 68—69.

Философские основы иронии, стр. 69—71.

Ирония как высший принцип искусства, стр. 69—73.

Комический принцип в искусстве и ирония, стр. 71—72.

Ирония и мера, стр. 162.

Шутовская ирония, стр. 227.

Ирония и оригинальность, стр. 304—305.

ИСКУССТВО

Изящное искусство как предмет науки, стр. 1, 4—7, 12—15, 60.

Искусство и наука, стр. 5—6.

Философия изящного искусства, стр. 1, 14—15.

Искусство как способ познания, стр. 8—11.

Задача искусства, стр. 8—10, 59—60, 74—75, 76—77.

Видимость и обман как элемент искусства (см. Видимость), стр. 8—9.

Произведение искусства (см. Художественное произведение).

Искусство, его понятие и реальность как исходная точка эстетики, стр. 13—15, 24—27, 60.

Всеобщая потребность в искусстве, стр. 32—34.

Искусство, чувственное восприятие человека и чувственный мир, стр. 34—45.

Прекрасное в искусстве (см. Прекрасное).

Отдельные искусства в конкретном виде как реальное существование форм искусства, стр. 83—94.

Конкретное место искусства во всей области природной и духовной жизни, стр. 10—12, 98—109, 124—125.

Различие между искусством, религией и наукой, стр. 105—109.

Истинность искусства (см. Истина) Источник искусства и абсолютная идея (см. Идея).

Содержание и форма искусства (см. Содержание, форма).

Искусство и историография, стр. 9—10.

Объективность искусства, стр. 108.

ИСТИНА

Истина и видимость, стр. 8, 9.

Истина и искусство, стр. 10—11, 58—59, 60, 105—106, 107—109.

Истинное содержание искусства, стр. 227.

Истина в философии Платона, стр. 23—24.

Понятие истины и реальность стр. 59—60.

ИСТОРИОГРАФИЯ

Изображение в историографии и искусстве, стр. 9.

Цель искусства и историографии, стр. 9—10.

ИСТОРИЯ

Историческое и теоретическое рассмотрение искусства, стр. 15—18, 60.

Историческое образование и искусствование, стр. 15—16.

Исторический материал, стр. 271—287.

Понимание и изложение истории, стр. 133, 343.

Драматизация истории своего народа Шекспиром, стр. 194, 280, 283.

Историческая сторона художественного произведения, стр. 221.

История мифологии (см. Мифология).

К

КАРИКАТУРА

Карикатура и характерное, стр. 18—20.

Карикатура и безобразие (см. Безобразие).

Карикатурность как искажение образа внешнего мира, стр. 79, 85—86.

Индусское окарикатуривание, стр. 347—348.

КАЧЕСТВО

Качественная определенность, стр. 139—140, 142—143.

Качественные и количественные различия, стр. 139.

Соотношение качественных различий и гармония, стр. 143—144.

КЛАССИЧЕСКОЕ

Классическая форма искусства как осуществление идеала, стр. 82—84, 86, 161, 177, 312.

Человеческое тело и классическая форма искусства, стр. 82—83, 342.

Классическая форма искусства как полнейшее взаимное слияние духовного и чувственно наличного бытия, стр. 84.

Классическая форма искусства и скульптура, стр. 89, 94.

Адекватное единство содержания и формы в классическом искусстве, стр. 91, 310—311, 318—319, 326—327.

КОЛИЧЕСТВО

Количественные различия и качественные, стр. 139—140, 142—143.

Количественные различия и гармония, стр. 143—144.

КОЛЛИЗИЯ

Определение коллизии, стр. 208—209.

Частные виды коллизии, стр. 210—221.

Античное и новое искусство в отношении коллизии, стр. 226—227.

КОМИЧЕСКОЕ

Принцип комического и ирония, стр. 71—72.

Комическое изображение и характеры, 196.

Комизм сервантесовского «Дон-Кихота», стр. 200.

КОМПОЗИЦИЯ

Виртуозность музыкальной композиции и скудость содержания, стр. 30.

КРАСОТА

Красота и видимость единичной формы, стр. 128—129.

Красота и природный кристалл, стр. 134.

Красота природы и созвучность душевных настроений, стр. 135.

Красота животного и человека, стр. 122—130, 136, 151—156.

Внешняя красота абстрактной формы, стр. 137—145.

Красота как абстрактное единство чувственного материала, стр. 145—146.

Неудовлетворительность прекрасного в природе (см. Прекрасное).

Художественная красота как реальность, адекватная идее прекрасного, стр. 209, 292.

КРИСТАЛЛ

Природная форма кристалла как деятельная форма, стр. 134, 140.

Пирамиды как огромные кристаллы, стр. 365.

Архитектура как кристаллизация материала, стр. 93—94.

Л

ЛИНИЯ

Кривая линия и ее законы, стр. 142—143.

Яйцевидная линия как более свободная линия, стр. 143.

М

МАНЕРА

Манера и научная трактовка искусства, стр. 7.

Манера, стиль и оригинальность, стр. 299.

Субъективная манера, стр. 299—302.

Манера и оригинальность, стр. 307.

МАТЕРИАЛ

Материал отдельных видов искусства, стр. 88—93.

Чувственный материал как основание деления искусства на виды, стр. 93—94.

Чувственный материал искусства и дух, стр. 166.

Красота как абстрактное единство чувственного материала (см. Красота).

Абстрактный внешний материал как таковой, стр. 251—257.

Исторический материал (см. История).

МЕРА

Мера как определенное качество, связанное с количественной определенностью, стр. 139.

Мера и ирония, стр. 163.

Мера и движение в музыке, стр. 128.

Мера в индусском искусстве, стр. 347—348.

МЕТАМОРФОЗА

Характер метаморфоз, стр. 401—403.

Метаморфоза Овидия, стр. 402—403.

Мифы и превращения, стр. 402—403.

Значение и облик в метаморфозе, стр. 401—403.

МЕТАФОРА

Значение и облик в метафоре, стр. 410—411.

Метафора и сравнение, стр. 410—411.

Применение метафор, стр. 411—412.

Изобретение новых метафор, стр. 412—413.

Цель и назначение метафор, стр. 413—414.

МИФОЛОГИЯ

Мифология как исходный пункт образования, стр. 279.

Греческая мифология, стр. 279, 318—323, 402.

Мифология, искусство и символизм, стр. 278—279, 318—319—323.

Мифы и превращения (см. Метаморфоза).

МОРАЛЬ

Мораль как цель искусства, стр. 53—63.

Понятие морали, стр. 191—192.

Мораль современная и «века героев», стр. 191—193.

МУЗЫКА

Музыкальная композиция (см. Композиция).

Музыка и мысль, стр. 30.

Музыкальный талант (см. Талант)

Музыка и подражание природе, стр. 46—47.

Музыка как осуществление романтической формы искусства, стр. 92.

Музыка как переход от живописи к поэзии, стр. 93.

Закономерность движения в музыке (см. Движение).

Гармония музыкальных звуков, стр. 144, 254—255.

Музыка блаженства идеала, стр. 160.

Выкрикивание своей радости и печали и музыка, стр. 163.

Музыка в отношении ситуации, стр. 203.

Правильность и музыкальная мелодия, стр. 252, 254—255.

Различие в музыке церковного и оперного стиля, стр. 302.

МЫШЛЕНИЕ

Мышление и искусство, стр. 6, 7, 10, 11, 13—15, 76—78.

Общая способность к мышлению и талант, стр. 44.

Свободное мышление как третья форма «абсолютного духа», стр. 105—109.

Мышление как средство осознать природу души согласно ее понятию, стр. 132—133.

МЫСЛЬ

Свободная мысль в качестве рассудка, стр. 7—8.

Мысль и изящное искусство, стр. 8, 107, 159—160.

Безмысленные эмоции, стр. 30.

Культура мысли и талант, стр. 29.

Мыслительное сознание, стр. 13, 107.

Содержание живописи и мысль, стр. 91—92.

Мысль и объективность, стр. 108.

Мысль в образах фантазии, стр. 319—321.

Истинная мысль и мышление, стр. 108—109.

МЕЛОДИЯ

Музыкальные мелодии (см. Музыка).

Н

НАРОД

Вкус народов, стр. 47—48.

Искусство как учитель народов, стр. 54—55.

Черты подлинно национальных поэтических произведений во все времена и у всех народов, стр. 280—287.

Народ и доступность искусства, стр. 279—280.

Драматизация истории своего народа Шекспиром, Кальдероном, Софоклом, стр. 282.

Народ и историческое содержание произведения, стр. 279—287.

Общение различных народов и сюжеты произведений, стр. 281—284.

НАСЛАЖДЕНИЕ

Наслаждение художественным произведением и народ, стр. 280.

Художественное наслаждение и внешние чувства, стр. 41—42.

НАУКА

Наука об искусстве, стр. 12—13.

Наука и искусство (см. Искусство).

НАЦИОНАЛЬНОЕ

Народная песня, стр. 292—293, 297—298.

Чувство национальной гордости у Рембрандта, Ван-Дейка, Вувермана, стр. 173.

Черты подлинно национальных поэтических произведений, стр. 280—287.

Критика псевдонациональных поэм Клопштока, Бодмера, стр. 280—281.

Национальный характер произведений Шекспира, Кальдерона, Софокла, Эсхила, стр. 281—282.

О

ОБЛИК

Облик и красота, стр. 128—129.

Облик и значение (см. Значение).

Человеческий облик и классическая форма искусства (см. Классическое).

ОБРАЗ

Образ и наслаждение красотой в искусстве, стр. 5—6.

Образность как характерная черта истинного художественного произведения, стр. 43—44, 55, 106.

Отношение образной формы и содержания и деление эстетики, стр. 74—77, 78—80.

Формы и виды искусства и образное воплощение идей, стр. 80—94.

Образная форма и религия, стр. 106.

Образная форма в начальных фазах искусства и совершенные художественные образы, стр. 106—107.

Избираемые искусством образы и идеальное «мировое состояние», стр. 195—196.

Самостоятельность образов поэзии у Гёте и Шиллера, стр. 199—200.

Индивидуализированные образы и всеобщее, стр. 229—240.

Образ и символ, стр. 314—315.

Мифологические образы, стр. 318—324.

ОБЪЕКТИВНОСТЬ

Объективные принципы искусства, стр. 47—48.

Прекрасное как объективная действительность, стр. 87—94.

Объективность и понятие (см. Понятие).

Истинная объективность художественного произведения, стр. 286—287.

Объективность изображения, стр. 270—286, 297—299.

Начало искусства с объективной стороны, стр. 325—326.

ОДЕЖДА

Одежда в античном и современном искусстве, стр. 168—170.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ

Голое олицетворение, стр. 323.

Олицетворение и символика, стр. 323, 349—352.

ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

Определенность идеала (см. Идеал).

Единая определенность связи членов животного, стр. 131—132.

Внешняя определенность формы, стр. 137—138, 139—145.

Определенность величины и качественная определенность, стр. 139—143.

Определенность гомеровских богов, стр. 228—229.

Определенный облик, стр. 201.

Умонастроения и действия в их определенности и искусство, стр. 262—263.

Определенность ситуации, стр. 204—208.

ОРГАНИЗМ

Отношение частей живого организма как членов некоего индивидуума, стр. 129—133, 141.

Правильность и симметрия формы животного организма сравнительно с минералом и растением, стр. 140—142.

Человеческий организм и ряд ступеней прекрасных форм, стр. 154—155.

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

Ложная оригинальность, стр. 231.

Оригинальность и истинная объективность, стр. 286—287, 299, 303, 307.

Оригинальность остроумия и юмора, стр. 303—305.

Подлинная оригинальность художника и художественного произведения, стр. 305—307.

ОСОБЕННОСТЬ

(см. Всеобщность).

ОСТРОУМИЕ

Остроумный способ рассмотрения предметов, стр. 131—132.

Остроумие и искусство, стр. 250.

Оригинальность остроумия, стр. 303—305.

Остроумие басни, стр. 398.

Остроумие эпиграммы, стр. 407.

П

ПАМЯТЬ

Память и творческая фантазия, стр. 43.

ПАФОС

Пафос в греческом значении слова, стр. 236.

Пафос как подлинное царство искусства, стр. 237.

Пафос в комедии и трагедии, стр. 237—238.

Подлинный пафос и область науки и религии, стр. 238—239.

Объем пафоса и художественное изображение, стр. 239—240.

Пафос и характер, стр. 240—248.

Пафос и художник, стр. 271.

Всеобщий пафос и истинная объективность, стр. 286—287.

ПЛАСТИЧНОСТЬ

Пластическая индивидуальность гомеровских богов, стр. 228—229.

ПОДРАЖАНИЕ

Принцип подражания природе и цель искусства, стр. 45—49.

ПОНЯТИЕ

Понятие и функция искусства, стр. 6.

Понятие искусства и философия, стр. 60—67, 103—105.

Философия Шеллинга и понятие искусства, стр. 67.

Понятие абсолютного духа и различие форм абсолютного духа, стр. 105—109.

Единство понятия с индивидуальным явлением как сущность прекрасного (см. Единство).

Природа понятия как такового, стр. 111—112.

Понятие и идея, стр. 114—115.

Понятие как объективность и реальность понятия, стр. 113—119, 122—123, 133—136, 146—148.

Понятие прекрасного (см. Прекрасное).

ПОРТРЕТ

Портрет как копия природного оригинала, стр. 46—47.

Портрет как передача натуры в ее всеобщем характере и пребывающем своеобразии, стр. 159—160.

Скульптурный портрет, стр. 409.

Портретная живопись, стр. 168—170.

Портреты Ван-Дейка, стр. 173.

Рафаэлевские портреты, стр. 174.

Портреты и аллегория, стр. 408.

ПОЭЗИЯ

Поэзия как третье, наиболее духовное воплощение романтической формы искусства, стр. 92—94.

Поэтическое представление как настоящий элемент поэтического изображения, стр. 93, 105—106, 166, 168, 294.

Соразмерность поэзии всем формам прекрасного, стр. 94.

Поэзия в отношении ситуации по сравнению с пластическими искусствами, стр. 209—210.

Описательная поэзия, стр. 432—435.

Задача поэзии, стр. 391—392.

Поэзия и проза (см. Проза).

ПРАВИЛЬНОСТЬ

Правильность и художественное произведение, стр. 251—255.

Правильность и симметрия как основная форма минералов и кристаллов, стр. 134, 140.

Правильность как главный момент структуры растения, стр. 140—141.

Правильность и симметрия в структуре животного организма, стр. 141—142.

Правильность, законосообразность и гармония, стр. 143—145.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Представление и искусство, стр. 12 166—168.

Представление как форма сознания религии, стр. 105, 106, 108—109.

Представление и понятие, стр. 111—112.

Поэтическое представление (см. Поэзия).

ПРЕКРАСНОЕ

Прекрасное в искусстве как предмет науки, стр. 3—15.

Критическое рассмотрение определений прекрасного, стр. 15—27, 27—73, 110—112.

Понятие прекрасного как исходный момент философии искусства, стр. 23—27, 147—148.

Понятие прекрасного вообще, стр. 109—119.

Прекрасное в природе, стр. 119—156.

Прекрасное в искусстве, или идеал (см. Идеал).

Идеальность прекрасного в искусстве и конечное существование (см. Идеальность).

ПРИРОДА

Природа и дух, стр. 2—4, 10, 32, 96—97, 106.

Произведения природы и фантазии, стр. 2.

Произведения искусства и продукты природы, стр. 30—32.

Предметы природы и предметы, изображаемые живописью и скульптурой, стр. 48—49.

Облики природы и идея в символической форме искусства, стр. 80—81.

Правильность и симметрия форм природы (см. Правильность).

Природа и красота (см. Красота).
Формы природы и архитектура, стр. 88—89, 253.

Единство человека с природой и искусство (см. Единство).

ПРИТЧА

Отношение облика и значения в притче, стр. 399—400.

Гётевские притчи, стр. 400.

ПРОЗА

Проза мышления и поэзия представления, стр. 92—93.

Проза мира и достойный истины вид существования, стр. 151—156.

Прозаическая действительность и идеальное состояние мира и искусство, стр. 181—248.

Прозаичность и фантастический произвол, стр. 231.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Произведение искусства как форма самопроизводства человека, стр. 27—34.

Художественное произведение, чувственный мир и чувственное восприятие человека, стр. 34—45.

Художественное произведение и цель, стр. 45—73.

Произведение искусства и обыденная действительность, стр. 9—10, 31, 41—42.

Образность и чувственность как характерные черты художественного произведения (см. Образ и чувственность).

Художественное произведение как осуществление идеала, стр. 109, 156, 178—287.

Естественность и идеальность художественного произведения, стр. 164—178, 289—290.

Художественное произведение и индивидуальность, стр. 193—240.

Различие художественных произведений в отношении раскрытия характера, стр. 240—248.

Двойственность внешней стороны художественного произведения, стр. 251—252.

Идеальное художественное произведение и симметрия, стр. 252—257.

Архитектурное художественное произведение (см. Архитектура).

Художественное произведение в отношении к публике, стр. 270—287.

Объективность художественного произведения (см. Объективность).

Сюжет художественного произведения (см. Сюжет).

Национальное произведение (см. Народ, национальное).

Смертная сторона художественного произведения, стр. 284.

Анахронизмы в художественном произведении, стр. 284—286.

Художественное произведение и творческая субъективность, стр. 287—296.

Истинное вдохновение и художественное произведение, стр. 294—296.

ПУБЛИКА

Публика и художественное произведение, стр. 270—287.

Р

РАСТЕНИЕ

Правильность и симметрия как главный момент структуры растения, стр. 140—141.

РЕАЛЬНОСТЬ

Стремление к реальности и бездействие как основа отрицательной иронии, стр. 70—71.

Соразмеренная понятию искусства реальность и степень единства идеи облика, стр. 77—94.

Являющаяся реальность, стр. 120, 125—136.

Видимая реальность и красота, стр. 128—136, 148—156.

Сознательное «я» как реальность, стр. 136.

Внешняя реальность, стр. 136—146.

Реальность, адекватная идее прекрасного, стр. 146—148, 156—287.

РЕЛИГИЯ

Искусство, религия и философия как формы абсолютного духа, стр. 105—109.

Пафос в религии (см. Пафос).

РИФМА

Рифма в поэзии и тон в музыке, стр. 254—255.

РОМАНТИЗМ

Внутренний мир как предмет романтизма, стр. 85.

Романтизм как форма искусства, стр. 91.

РОМАНТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

(см. Форма).

РОМАН

Роман и культура своего времени, стр. 306—307.

С

СИМВОЛ

Символ как знак, стр. 313—314.

Символ как образ, стр. 314—318.

Символическое понимание мифологии и искусства, стр. 318—323.

Границы символичности, стр. 323.

Символ со стороны принадлежности его к искусству как таковому, стр. 323.

Ступени символа, стр. 327—332.

Символ и число, стр. 361.

Символ кругового движения, стр. 362.

Феникс как всеобщий символ, стр. 362.

Египет как страна символа, стр. 362, 371.

Фигуры животного и человека в качестве символа, стр. 361—362, 366—370.

Символы стихий природы и духовных деятельностей, стр. 366—369.

Сфинкс как символ египетского символизма, стр. 369—370.

СИМВОЛИЗМ

Мифы и символика, стр. 318—323.

Символизм как таковой и формы искусства, стр. 322—323.

Символизм и истинное искусство, стр. 323—328.

Переходная форма к символизму в собственном смысле, стр. 341—356.

Символизм в собственном смысле, стр. 356—370.

Начало исчезновения символизма, стр. 368.

Непосредственный символизм.

Символизм возвышенного, стр. 370—385.

Отличительная черта символизма.

СИММЕТРИЯ

Симметрия как одинаковое соединение неодинаковых друг с другом определенностей (см. Правильность).

СКУЛЬПТУРА

Отношение предметов, изображаемых в скульптуре, к предметам природы, стр. 48—49.

Задача скульптуры, стр. 89—90.

Скульптура как основной тип классической формы искусства, стр. 89, 91, 93, 94.

Материал скульптуры и материал живописи, стр. 91.

Скульптура как середина между архитектурой и искусствами романтической субъективности, стр. 92.

Реальность скульптуры для классической формы искусства, стр. 94.

Высшая живость как отличительная черта классической греческой скульптуры, стр. 176—177.

Ограниченность скульптуры по сравнению с живописью и музыкой, стр. 177, 203, 209.

Движение в скульптуре, стр. 205, 396.

Греческие боги в скульптуре стр. 205—206.

Условные признаки в скульптуре, стр. 259—260.

Драгоценные предметы природы и скульптура, стр. 263—265.

Ограниченность доступности понимания скульптуры, стр. 282.

Дарование греческого народа в области скульптуры, стр. 292—293.

Способ воплощения в скульптуре и чувственный материал, стр. 202.

Перенесение в живопись принципов, применяемых в скульптуре, стр. 202—203.

Символическая египетская скульптура, стр. 365—370.

Аллегория и скульптура, стр. 408.

СМЕХ

Смех и идеал, стр. 162.

Смех богов у Гомера, стр. 162—163.

СОДЕРЖАНИЕ

Истинное содержание явления и искусство, стр. 8.

Отношение содержания и формы искусства, стр. 9—10, 12, 14—15, 18—26, 42—45, 74—77, 292.

Содержание изящного искусства и фантазия, стр. 14—15.

Бессодержательность платоновской идеи прекрасного, стр. 23.

Зависимость глубины содержания произведения от опыта и размышления поэта, стр. 30.

Значительность содержания характеров и ирония, стр. 71—72.

Идея как содержание искусства, стр. 74—80.

Три отношения между идеей как содержанием и ее оформлением, стр. 80—94.

Своеобразие содержания в классическом искусстве, стр. 82—83.

Связь содержания и чувственного материала в отдельных видах искусства, стр. 88—94.

Содержание и форма в романтическом искусстве, стр. 84—87, 91—94.

Содержание и форма в классическом искусстве, стр. 82—84, 89—90, 94, 310—311, 318—322, 326—327.

Содержание и форма в символическом искусстве, стр. 80—81, 88—90, 94, 253, 309, 310, 326, 327, 329—330, 344—349, 357—373.

Историческое содержание, стр. 270—280.

СТИЛЬ

Содержание понятия «стиль», стр. 302.

Прозаический и поэтический стиль, стр. 416.

Античный и современный стиль, стр. 416.

СЮЖЕТ

Исторические сюжеты, стр. 261.

Ограниченный сюжет в связи с мировыми событиями, стр. 268—269.

Античный и христианский сюжеты, стр. 230—237.

Сюжеты родные и международные, стр. 280—284.

Мифический сюжет, стр. 221—222.

Субъективная и объективная обработка сюжета, стр. 271.

СУБЪЕКТИВНОСТЬ

Конкретная субъективность и художественное произведение, стр. 229.

Внутренняя субъективность персонажей и объективность содержания, стр. 197—198.

Отсутствие истинно-внутренней субъективности в изображении античных богов, стр. 228—229.

Творческая субъективность художника и объективность творческой деятельности, стр. 42—44, 287—299.

Субъективный и объективный способ изображения, стр. 272—287, 297—299.

Субъективная манера, стр. 299—302.

САДОВОДСТВО

Садоводство и архитектура.

Т

ТАЛАНТ

Талант как специфическая способность, стр. 291.

Талант и художественная культура, стр. 29—30.

Критический талант, стр. 67—68.

Отношение таланта и гения, стр. 29, 292—293.

Природность и непосредственность как элементы понятия таланта, стр. 292—293, 296.

Объективность художественного творчества и талант, стр. 297—299.

Талант и вдохновение, стр. 295—296.

ТАКТ

Музыкальный такт, стр. 254—256.

ТЕЛО

Тело в классическом искусстве (см. Классическое).

Единство тела и души (см. Единство).

ТЕМА

Тема в «Геце», Гёте, стр. 200.

Тема в «Илиаде» Гомера, стр. 223.

ТОН

Музыкальные тоны. стр. 145, 254.

ТРАГЕДИЯ

Трагедия Шекспира, стр. 194, 227, 284.

Современная трагедия, стр. 197.

Французская трагедия, стр. 227.

Античная трагедия, стр. 227, 285.

Ф

ФАНТАЗИЯ

Шальная фантазия человека в сравнении с красотой природы, стр. 2.

Богатство фантазии и мысль, стр. 5—6.

Единство всеобщего и конкретно-чувственного и фантазия, стр. 11—12.

Фантазия и содержание искусства, стр. 14, 49—51, 295—296.

Творческая фантазия художника, стр. 42—44, 288—291, 294—295.

Область поэзии и фантастический вымысел, стр. 48—49.

Фантазия, гений и талант, стр. 288—294.

Фантазия и вдохновение, стр. 294—299.

Карикатура на фантазию и оригинальность, стр. 230—231, 303—304.

Деятельность фантазии в неопределенном смысле, стр. 340—342.

Фантазия и гармония действительной жизни, стр. 261.

Христианская фантазия, стр. 79.

Индусская фантазия, стр. 342—356.

Фантазия и метафора, стр. 413—414.

Сила фантазии как свойство героев Шекспира, стр. 429.

Фантазия и сравнение, стр. 419—430.

ФИЛОСОФИЯ

Философия изящного искусства, стр. 1—2, 8—12, 22—27, 97—98.

Философия, религия и искусство, стр. 8, 98—109.

Философия и наука, стр. 12—13, 26—27.

Философствование и философия, стр. 12.

Философское понятие прекрасного, стр. 24—27.

Философский метод, стр. 24.

Вся философия как познание вселенной, стр. 26—27.

Отдельная философская наука, стр. 26—27.

Задача философии, стр. 58—59.

Возрождение философии, стр. 60.

Философия прекрасного Канта, стр. 60—65.

Эстетические взгляды Шиллера в отношении к философским в собственном смысле, стр. 65—67.

Философия Шеллинга, стр. 68.
Философская идея, стр. 67—68, 72—73.

Принципы философии Фихте в применении к искусству, стр. 68—72.

Философия вообще и философия искусства Зольгера, стр. 72—73.

Необходимость философии для художника, стр. 289—291.

Философемы, стр. 319—320.

ФОРМА

Форма и содержание (см. Содержание).

Всеобщие формы искусства как различные соотношения между идеей и обликом, стр. 77—94.

Символическая форма, стр. 80—81, 308—436.

Классическая форма, стр. 82—83, 310—311.

Романтическая форма, стр. 83—85, 161—162, 310—311.

Всеобщие формы искусства и особенные искусства, стр. 86—94, 252—256, 365, 366.

Формы абсолютного духа, стр. 105—109.

Законы соотношения отдельных членов и всей формы животного организма, стр. 131—133, 136.

Формы материи в природных формациях, стр. 134.

Красота абстрактной формы (см. Красота).

Человеческий организм как ряд ступеней прекрасных форм (см. Организм).

Отношение природных форм к формам искусства, стр. 167—178.

Формы одежды в отношении к формам человеческого тела (см. Одежда).

Природа со стороны внешних форм и идеал, стр. 258—270.

ФОРМАЛИЗМ

Формализм «я» в философии Фихте, стр. 69—70.

Х

ХАРАКТЕР

Внешний характер событий и память, стр. 43—44.

Основной тон настоящего характера, стр. 71—72.

Характер общего состояния, сообразный с индивидуальностью идеала, стр. 183—185, 189.

Характер греческих бегов, стр. 227—228, 231—232.

Геронический характер, стр. 189—196.

Идиллический характер, стр. 194—195.

Характер и современное состояние мира, стр. 197—200.

Характер выражения лица и внутренняя жизнь, стр. 154—155, 168—169, 173—174, 176—178, 231—232.

Характер как средоточие идеального художественного изображения, стр. 240—248.

ХУДОЖНИК

Художник и действительность, стр. 270—299.

Критика точки зрения Фихте и Ф. Шлегеля на художника, стр. 68—72.

Творческая субъективность художника и объективность творческой деятельности, стр. 270—299.

Субъективная манера художника и подлинная оригинальность художника, стр. 299—307.

Ц

ЦВЕТ

Гармония цветов, стр. 144—146.

Значение для живописи изучения природных цветов, стр. 41, 91, 93, 300—301.

Основные понятия цвета и главные цвета, стр. 255—256.

Распределение цветов у старинных живописцев, стр. 256.

Чистота цветов в живописи, стр. 256.

Цвет в символическом искусстве, стр. 414—415.

ЦЕЛЬ

Цель искусства и подражание природе, стр. 45—49.

Цель искусства как воплощение чувства, стр. 49—52.

Цель искусства и очищение страстей, стр. 52—53.

Цель искусства и назидание, стр. 53—60.

Цель искусства как раскрытие истины в чувственной форме, стр. 60, 74—80.

Объективная цель искусства, стр. 47, 74—119.

ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ

Прекрасное и целесообразное, стр. 63—64.

Внешняя целесообразность, стр. 63—64.

Ч**ЧЕЛОВЕК**

Продукт искусства как произведение человека, стр. 27—34.

Искусство как предмет чувственного восприятия человека, стр. 38—40.

Человек в отношении к внешнему миру и художественному произведению, стр. 39—41.

Искусство как способ познания глубочайших человеческих интересов, стр. 286—287.

Человеческое тело в классической форме искусства (см. Классическое).

Богатство художественно творящего человека (см. Богатство).

Формы человеческого тела и одежды (см. Одежда).

ЧУВСТВЕННОЕ

Искусство и чувственный мир, стр. 34—45, 75—80, 105—109.

Искусство как предмет чувственного восприятия человека, стр. 34—35.

Прекрасная природа как чувственное воплощение конкретного понятия, стр. 119—136, 146—156.

Красота как абстрактное единство чувственного материала, стр. 145—146, 252—256.

Чувственный материал в различных формах искусства, стр. 88—94, 252—256.

Э**ЭПОС**

Способ изображения героев в эпосе (см. Изображение).

Эпос и драма, стр. 254—255.

ЭПОХА

Эпоха и художник, стр. 270—287, 289—291, 297—306.

Эпоха и художественное произведение, стр. 265—270.

Ю**ЮМОР**

Оригинальность юмора, стр. 304.

Юмор Жан Поля, стр. 304.

Юмор Шекспира, стр. 304.

Я

Абсолютность абстрактного «я» в философии Фихте, стр. 68—71.

Сознательное «я», стр. 136.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Августин, Аврелий (354—430) — идеолог латинского христианства, мистик, стр. 306.

Александр (356—323 до н. э.) — македонский царь с 336 г., стр. 47, 281

Ангел, Силезий (1624—1677) — псевдоним немецкого поэта-мистика Шеффлера Иоганна, стр. 379.

Ариосто, Людовико (1474—1533) — итальянский поэт позднего Возрождения, известен своей поэмой «Неистовый Роланд», упоминаемой в «Лекциях по эстетике» Гегеля, стр. 288.

Аристотель (384—322 до н. э.) — знаменитый древнегреческий философ. По характеристике Ленина, А. колебался между материализмом и идеализмом. Главнейшие труды А., принадлежащие различным областям знания: «Физика», «Метафизика», «Политика», «Этика», «Афинская полемия», «Поэтика». В «Лекциях по эстетике» Гегель отмечает значение «Поэтики» А., стр. 16, 411, 416.

Аристофан (около 450—385 до н. э.) — знаменитый древнегреческий драматург, представитель политической комедии конца V — начала IV в. Среди одиннадцати сохранившихся комедий А. комедия «Лягушки» — образец античной эстетической критики, стр. 394.

Б

Базедов, Иоганн Бернгардт (1724—1790) — немецкий педагог, либерал, последователь в вопросах воспитания Руссо и Локка, основатель педагогического течения, известного в истории под названием «филантропизма», стр. 306.

Блюхер, Гебхард Леберехт (1742—1819) — князь Вальштадский, прусский фельдмаршал, стр. 409.

Бодмер, Якоб Иоганн (1698—1783) — швейцарский писатель по вопросам эстетики и поэт. Противник условностей французского классицизма. К главному труду Б. по эстетике относится «Критические исследования о чудесном в поэзии». В «Лекциях по эстетике» Гегель критикует поэму Б. «Нахида», стр. 281.

Боккачио, Джиованни (1313—1375) — известный итальянский писатель, представитель раннего гуманизма, автор «Декамерона». В «Лекциях по эстетике» Гегель упоминает рассказ из «Декамерона», стр. 400.

Брейтингер, Иоганн Якоб (1701—1776) — швейцарский литератор, единомышленник Бодмера Иоганна-Якоба, автор труда по эстетике «Крипико-поэтическое искусство», стр. 396.

Брус, Джемс (1730—1794) — английский писатель, путешественник. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на произведение Б. «Путешествие для открытия истоков Нила», стр. 46.

Бюттнер, товарищ в студенческие годы Блуменбаха Иоганна-Фридриха (1752—1840), выдающегося немецкого анатома, антрополога и зоолога, профессора Геттингенского университета, стр. 46.

В

Вебер, Карл Мария (1786—1826) — немецкий оперный композитор, представитель романтизма в музыке. В «Лекциях по эстетике» в качестве иллюстраций привлекаются оперы Вебера «Оберон» и «Вольный стрелок», стр. 162—163.

Виргилий, Публий Маро (70—19 до н. э.) — римский поэт, автор «Энеиды», «Георгики» и «Эклог». В «Лекциях по эстетике» Гегеля разбираются «Георгики», стр. 407, 413, 433.

Вильсон, Гарас Гейман (1786—1860) — английский писатель, знаток санскритского языка. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на «Лексикон» Вильсона, стр. 351.

Винкельман, Иоганн Исаак (1717—1768), немецкий писатель по вопросам эстетики и истории искусства, оказавший влияние на развитие немецкой литературы и искусства конца XVIII и начала XIX в., автор «Истории искусства древности». В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на «Историю искусства древности», стр. 20, 67, 164, 175, 409.

Вольтер, Франсуа Мари Аруэ (1694—1778) — французский философ, драматург, историк, крупнейший представитель «просветителей» XVIII в., автор многочисленных философских статей, памфлетов, трагедий («Смерть Цезаря», «Магомет» и др.), романов («Кандид» и др.) и поэм («Генриада»). В «Лекциях по эстетике» Гегеля упоминается его поэма «Генриада», стр. 240, 273, 274, 281.

Вуверман, Филипп (1619—1668) — голландский живописец, выдающийся баталист XVII в. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на его картины, изображающие кавалерийские сражения, стр. 173.

Вольф, Христиан (1679—1754) — немецкий философ-идеалист, последователь Лейбница. Из «вольфовской школы», упоминаемой в «Лекциях по эстетике» Гегеля, вышли эстетики Баумгартен, Мейер, Готшед и др., стр. 1.

Г

Гаммер, Иозеф (1774—1856) — немецкий ученый, лингвист и историк, исследователь Ближнего Востока, стр. 379.

Гартман, фон дер, Ауэ (ок. 1170—1220) — немецкий средневековый поэт, представитель придворного эпоса. В «Лекциях по эстетике» Гегеля разбирается его поэма «Бедный Генрих», стр. 225—226.

Гафиз, Шемс-Эддин-Мухамед — (1300—1389) — персидский поэт-лирик, стр. 378, 418.

Гейне, Генрих (1797—1856) — знаменитый немецкий поэт и публицист, автор революционной поэмы «Германия», «Современных стихотворений», «Книжки песен», художественно-публицистических очерков «Путевые картины», статей по эстетике «Романтическая школа» и др., стр. 321, 414.

Гейнзе, Вильгельм (1746 или 1749—1803) — немецкий поэт, романист и теоретик искусства, один из ярких представителей периода «бури и натиска» в Германии XVIII в., автор романа «Ардинтелло», представляющего собой описание разнообразных памятников изобразительного искусства, «Гильдегард фон Гогенталь», столько же романа, сколько трактата по искусству, преимущественно музыке. В «Лекциях по эстетике» Гегель говорит о романе «Гильдегард фон Гогенталь», стр. 435.

Гесиод (VII в. до н. э.) — греческий эпический поэт, автор «Трудов и дней» и «Теогонии», упоминаемой в «Лекциях по эстетике», стр. 108, 354, 402, 432.

Гердер, Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий историк культуры, критик, поэт, автор «Мыслей о философии истории человечества», стр. 276.

Геродот (род. около 80-х годов V в. до н. э., умер в начале 30-х годов V в.) — греческий историк, автор «Истории персидских войн». В «Лек-

циях по эстетике» Гегель ссылается на «Историю персидских войн», стр. 362, 367, 368, 399, 434.

Гесснер, Соломон (1730—1788) — швейцарский поэт и художник-гравер, автор чувствительных «Идиллий». В «Лекциях по эстетике» оцениваются «Идиллии» Гесснера, стр. 195, 265.

Гёте, Иоганн Вольфганг (1749—1832) — знаменитый немецкий поэт и ученый, автор «Фауста». В «Лекциях по эстетике» фигурируют следующие произведения Гёте: «Гец фон Берлихинген», «Страдания молодого Вертера», «Ифигения в Тавриде», «Герман и Доротея», «Жалобная песня пастуха», «Лесной царь», «Барабанщик», «Западно-восточный диван». Гёте принадлежит ряд работ по теории искусства — «О Ламкооне», «О правде и правдоподобию в произведениях искусства» и др., стр. 20, 21, 23, 29—30, 144, 195, 199, 200, 207, 208, 233—234, 236, 239, 246, 268—269, 276, 278, 282, 283, 289, 291—293, 298, 300, 305—306, 379, 397, 400—401, 416—417.

Гирт, Алоис (1759—1836) — немецкий археолог и писатель по вопросам эстетики. В основе понимания им прекрасного лежит абстрактный принцип — понятие характерного. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на статью Гирта «О прекрасном в искусстве», стр. 18—21.

Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787) — известный немецкий композитор, автор опер «Алцеста», «Ифигения в Тавриде», «Армида» и др. В «Лекциях по эстетике» упоминается его опера «Алцеста», стр. 210.

Гогарт, Вильям (1697—1764) — английский художник-сатирик, живописец и гравер. В «Лекциях по эстетике» Гегель обращается к статье Гогарта «Анализ прекрасного», стр. 143.

Гоijen, ван дер, Ян (1596—1656) — известный голландский живописец-пейзажист, стр. 300.

Гом, Генри — псевдоним английского писателя лорда Каймеса (1696—1782), автор произведения по эстетике «Элементы критики». В «Лекциях по эстетике» Гегель касается этого произведения, стр. 17.

Гомер (IX в. до н. э.) — древнегреческий поэт, предполагаемый творец греческих эпосов «Илиады» и «Одиссеи». В «Лекциях по эстетике» Гегель неоднократно обращается к этим произведениям, стр. 30, 108, 162, 170, 117, 223, 232, 241, 259, 267, 271, 280—281, 285, 307, 402, 407, 416, 424—425.

Гофман, Эрнст-Теодор (1776—1822) — немецкий писатель, яркий представитель бюргерского романтизма, автор цикла фантастических новелл: «Фантазии в манере Калло», «Ночные повести», «Серационовы братья», фантастических романов — «Элексир дьявола», «Записки кота Мурра», стр. 227, 247.

Гораций, Квинт Флакк (65—8 до н. э.) — римский поэт, автор многочисленных сатир, од, стихотворных историко-литературных «Посланий», среди последних известно третье послание, к Пизонам, — «Поэтика», представляющее трактат о поэзии. В «Лекциях по эстетике» оценивается «Поэтика», стр. 16—17, 54, 300.

Д

Давид (конец XI—начало X в. до н. э.) — израильский царь. В позднейшей легендарной традиции Д. известен как автор «Псалмов», упоминаемых в «Лекциях по эстетике», стр. 287, 422.

Данте, Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт, «колоссальная фигура», по выражению Маркса и Энгельса («Коммунистический манифест»), Д. является «последним поэтом средних веков и первым поэтом нового времени», автор «Божественной комедии», упоминаемой в «Лекциях по эстетике», стр. 266, 321, 410—411.

Дедал (греч. миф) — скульптор и архитектор, построивший лабиринт на о. Крите. Согласно мифу, Д. первый из скульпторов сообщил движение статуям, стр. 369.

Дейк, ван (Wap Dusk), Антонис (1599—1641)—фламандский живописец, знаменитый портретист. В «Лекциях по эстетике» Гегель говорит об его портретах, стр. 173.

Делиль, Жак (1738—1813)—французский поэт и переводчик. Известен своими песнями, дидактическими поэмами, представляющими энциклопедию научных знаний, стр. 432.

Демосфен (около 384—322 до н. э.)—афинский государственный деятель, знаменитый оратор древности. Д. возглавлял республиканскую партию в борьбе против сторонников Филиппа Македонского, стр. 416.

Деннер, Балтазар (1685—1749)—немецкий художник-натуралист, известен как портретист и миниатюрист. В «Лекциях по эстетике» оцениваются портреты Д., стр. 168.

Джелал-Эддин-Руми (1207—1273)—персидский поэт-мистик, стр. 376.

Дюрер, Альбрехт (1471—1528)—немецкий художник, гравёр, живописец, скульптор и архитектор, крупнейший мастер немецкого ренессанса, стр. 303.

Е

Еврипид (482—406 до н. э.)—греческий поэт-драматург, представитель реалистического направления, яркий выразитель мировоззрения афинской демократии, автор многих дошедших до нас трагедий («Медея», «Ипполит», «Гераклиды», «Ифигения в Тавриде», «Алцеста» и др.). В «Лекциях по эстетике» разбираются «Алцеста» и «Ифигения в Тавриде», стр. 210, 222, 225, 233.

Ж

Жан Поль—псевдоним немецкого писателя романтического направления Иоганна-Фридриха Рихтера (1763—1825), стр. 304, 416.

З

Зевксис (около 470—400 до н. э.)—древнегреческий живописец, представитель реалистического направления, стр. 46.

Зольгер, Карл Вильгельм Фридрих (1780—1819)—немецкий писатель по вопросам эстетики, считавший иронию высшим принципом прекрасного. Автор «Эрвин», упоминаемого в «Лекциях по эстетике» Гегеля, стр. 72—73.

К

Кальдерон де ла Барка, Педро (1600—1681)—испанский драматург, автор разбираемых в «Лекциях по эстетике» Гегеля произведений: «Зенобия», «Семирамида», «Осложнение случая», «Поклонение кресту», стр. 282, 413—414, 420, 423.

Кант, Иммануил (1724—1804)—известный немецкий философ-идеалист (дуалист), автор «Критики чистого разума», «Критики практического разума», «Критики способности суждения». В «Лекциях по эстетике» упоминается «Критика способности суждения», стр. 46—47, 60, 65, 111, 371—372.

Катон, Марк Порций, называемый Младшим, также Утическим (95—46 до н. э.)—римский политик, республиканец, боровшийся против Цезаря и Помпея, стр. 72.

Карл Великий (742—814)—короли франков, император римский (с 800 г.), стр. 190.

Кир Старший, с 559 до 530 г. до н. э.—персидский царь, стр. 399.

Клавдиус, Маттиас, псевдоним Асмус (1743—1815)—немецкий лирический поэт, близкий к так называемому «геттингенскому союзу» поэтов, находившемуся под влиянием Клопштокa. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на его «Wandsbecker Bote» (В. I, стр. 153), стр. 240.

Клейст, Генрих (1777—1811) — немецкий поэт-драматург, представитель романтической школы, автор комедии «Разбитый кувшин». В «Лекциях по эстетике» упоминается драма Клейста «Принц Гамбургский», стр. 247.

Клопшток, Фридрих Готлиб (1729—1803) — немецкий поэт-лирик, автор поэмы «Мессиада» и патристических драм, один из основоположников новой буржуазной литературы в Германии. В «Лекциях по эстетике» оценивается «Мессиада», стр. 280—281, 418, 434.

Корнель, Пьер (1606—1684) — французский драматург, основоположник трагедии французского классицизма, автор трагедий «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт» и др. В «Лекциях по эстетике» фигурирует «Сид», стр. 245.

Коцебу, Август Фридрих (1761—1819) — немецкий писатель, автор многочисленных пошло-натуралистических драм и комедий, политический шпион русского правительства, сообщавший ему о революционных настроениях в Германии, убитый за это студентом Зандом, стр. 275, 293.

Крейцер, Георг Фридрих (1771—1858) — немецкий филолог, стр. 320—321, 411.

Кювье, Георг Леопольд (1769—1832) — французский естествоиспытатель, основоположник палеонтологии. Знаменит трудами по сравнительной анатомии, открытием закона соотношения органов, стр. 131.

Л

Лафонтен, Август Генрих (1758—1831) — немецкий писатель, родоначальник буржуазного «семейного романа», автор романа «Жизнь и подвиги барона Квинктия Геймеран фон Фламинг», упоминаемого в «Лекциях по эстетике», стр. 238.

Лессинг, Готтольд Эфраим (1729—1781) — знаменитый немецкий критик и драматург, родоначальник реализма в немецкой литературе, боевой противник эстетики Готтшеда, автор «Писем о новейшей литературе», «Гамбургской драматургии», «Лаокоона», драмы «Натан мудрый» и др. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на «Рассуждения о басне» Лессинга и его драму «Натан мудрый», стр. 397, 400.

Лонгин, (210—273) — греческий оратор-теоретик, автор трактата по теории искусства «О возвышенном», упоминаемом в «Лекциях по эстетике» Гегеля, стр. 16, 382.

Лукреций, Тит Кар (99—55 до н. э.) — римский поэт-философ, выдающийся представитель античного материализма. Лукреций разработал атомистическую теорию Эпикура в своей поэме «О природе вещей». В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на эту поэму, стр. 432.

Людовик XIV (1638—1715) — король Франции с 1643 г., стр. 274.

Людовик XV (1710—1774) — король Франции с 1715 г., стр. 207.

Лютер, Мартин (1483—1546) — вождь реформации в Германии, стр. 305—306, 316.

М

Мармонтель, Жан Франсуа (1723—1799) — французский писатель, «просветитель», участник «Энциклопедии». Известен своими статьями по литературе, помещенными в «Энциклопедия» и собранными позднее в книге «Основные элементы литературы», стр. 293.

Мейер, Ганс Генрих (1760—1832) — немецкий историк искусства, автор «Истории пластических искусств Греции». В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на эту работу, стр. 18, 20.

Менгс, Антон Рафаэль (1728—1889) — немецкий живописец и теоретик искусства, яркий представитель нового немецкого классицизма, автор «Мыслей о красоте и о вкусе в живописи». В «Лекциях по эстетике» Гегель упоминает его «Аполлона» (живопись в вилле Альбани), стр. 20, 302.

Мендельсон, Моисей (1729—1786) — немецкий философ-идеалист. Маркс, характеризуя философию «мелкого буржуа», сидящего в кромх немецкого бюргера, называл ее «сплюшь ерундой, достойной Моисея Мендельсона» (Письмо Маркса к Энгельсу от 20 июля 1870 г.), стр. 35.

Мурильо, Бартоломе «Эстебан» (1617—1682) — знаменитый испанский живописец. В «Лекциях по эстетике» разбираются его картины, стр. 173—174.

Н

Неер, ван дер, Ларт (1603—1677) — голландский живописец-пейзажист, стр. 800.

Новалис (псевдоним Фридриха фон Гарденберга) (1772—1801) — немецкий писатель, один из крупных лириков консервативного немецкого романтизма, автор «Гимнов к ночи», стр. 163.

Ньютон, Исаак (1643—1727) — известный английский ученый, математик и физик. С именем Ньютона связано установление закона всемирного тяготения: главными работами Ньютона являются: «Математические основания натуральной философии», «Оптика», стр. 400.

О

Овидий, или Публий Овидий Назон (43—17 до н. э.), — римский поэт, автор «Метаморфоз», «Искусства любви» и др. В «Лекциях по эстетике» разбираются «Метаморфозы», стр. 402, 422.

Октавиан-Август (63—14 до н. э.) — первый римский император, стр. 281.

Оссиан, легендарный герой кельтского народного эпоса, под его именем известен большой цикл поэтических произведений, так называемых поэм Оссиана. Предполагаемая дата возникновения оссиановских поэм — IX век. В «Лекциях по эстетике» оценивается характер сравнений в поэмах Оссиана, стр. 422—423.

П

Петрарка, Франческо (1304—1374) — знаменитый итальянский поэт, основоположник гуманизма, автор «Исповеди», сонет и канцон, посвященных Лауре. В «Лекциях по эстетике» Гегель упоминает сонеты Петрарки, посвященные Лауре, стр. 283.

Пигаль, Жан Батист (1714—1785) — французский скульптор. В «Лекциях по эстетике» в качестве иллюстрации упоминается скульптура Пигалья «Меркурий», стр. 207.

Пиндар (522—442 до н. э.) — древнегреческий поэт; сохранились его оды в честь победителей на олимпийских и других играх. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на пиндаровские дифирамбы, стр. 207, 274, 281, 293.

Платон, (около 428—348 до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист, автор «Государства», «Теэтета», «Пира», «Тимея», «Кратила» и др., стр. 23, 108, 157, 415.

Пфедфель, Готлиб Конрад (1736—1809) — немецкий писатель, более всего известен как баснописец. В «Лекциях по эстетике» басни Пфедфеля используются в качестве иллюстраций, стр. 396.

Р

Рафаэль, Санти (1483—1520) — итальянский живописец, крупнейший мастер итальянского позднего ренессанса. В «Лекциях по эстетике» Гегеля фигурируют Мадонны Р. и «Портрет мальчика», стр. 174, 288, 307.

Расин, Жан Батист (1639—1699) — французский драматург, яркий представитель французского классицизма, автор «Андромахи», «Федры», «Александра Великого» и др. В «Лекциях по эстетике» разбираются драмы Р. «Эсфирь» и «Федра», стр. 245, 274.

Резель-Розенгоф, Август Иоганн (1705—1759) — немецкий зоолог. В «Лекциях по эстетике» упоминается его произведение «Развлечения насекомых», стр. 46.

Рембрандт, ван, Рейн (1606—1669) — великий голландский художник-реалист, живописец и гравер. В «Лекциях по эстетике» Гегель обращается к картине Р. «Ночная стража», стр. 173.

Румор, Карл Фридрих (1785—1843) — немецкий писатель по вопросам эстетики, автор произведения «Итальянские исследования», упоминаемого Гегелем в «Лекциях по эстетике», стр. 110—111, 164, 172, 175—176, 302.

Рюккерт, Фридрих (1788—1866) — немецкий поэт и ученый, переводчик восточной поэзии («Рустем и Зораб», «Наль и Дамаанти» и др.), стр. 376.

С

Сакс, Ганс (1494—1576) — немецкий поэт, сторонник Лютера, стр. 272—273.

Сервантес, Мигель де Сааведра (1547—1616) — знаменитый испанский писатель, автор романа «Дон-Кихот», упоминаемого в «Лекциях по эстетике» Гегеля, стр. 200, 405.

Софокл (495—405 до н. э.) — знаменитый древнегреческий поэт-драматург, автор сохранившихся трагедий «Антигона», «Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Филоклет», «Безумный Аякс» и др., упоминаемых в «Лекциях по эстетике» Гегеля, стр. 210—212, 218, 225, 230—232, 236, 280—282, 285, 307, 416.

Т

Тассо, Торквато (1544—1595) — итальянский поэт позднего Возрождения, автор поэмы «Освобожденный Иерусалим», упоминаемой в «Лекциях по эстетике», стр. 280.

Тик, Людовик (1773—1853) — немецкий писатель, представитель романтической школы, автор фантастических новелл «Об «Экберте», «Дети Гаймона» и др., сказки «Кот в сапогах», «Ловелля», «Размышлений отшельника, любителя изящного» (художественный манифест) и др. В «Лекциях по эстетике» Гегель ссылается на новеллы Тика и его статью «Ромео и Джульетта», стр. 72—73, 434.

Торвальдсен, Бертель (1770—1844) — датский скульптор, представитель неоклассицизма. В «Лекциях по эстетике» в качестве иллюстрации привлекается скульптура Т. «Меркурий», стр. 207.

Ф

Федр (1 в. н. э.) — римский баснописец. В «Лекциях по эстетике» упоминается его басня о ласточках, стр. 394.

Фидий (род. около 500, ум. 430 до н. э.) — знаменитый греческий скульптор эпохи расцвета афинской демократии, ему приписывается авторство статуй — Афины Промехос и Зевса в Олимпии; со своей школой он создал скульптуры Парфенона. В «Лекциях по эстетике» Гегель говорит о скульптурах Парфенона, стр. 177, 269.

Филипп II (1527—1598) — испанский король с 1556 по 1598 г., стр. 173.

Фирдуси, Абуль-Касим (около 935—1020) — знаменитый персидский поэт, автор «Шах-Наме», упоминаемой в «Лекциях по эстетике», стр. 190, 413.

Фихте, Иоганн Готлиб (1762—1814) — немецкий философ, классический представитель субъективного идеализма, автор «Учения о науке», «О назначении ученого», «Назначение человека» и др., стр. 68—72.

Фориэль, Чарльз (1772—1844) — французский историк, филолог и литературный критик. В «Лекциях по эстетике» упоминается его сборник новогреческих песен, стр. 293.

Фосс, Иоганн Генрих (1751—1826) — немецкий поэт, филолог и переводчик на немецкий язык Гомера, Виргилия и других поэтов древности. В «Лекциях по эстетике» упоминается идиллия Ф. «Луиза», стр. 268—269.

Фукидид (род. около 460—455, ум. ок. 399—396 до н. э.) — знаменитый греческий историк, автор «Истории Пелопонесской войны», стр. 416.

Ш

Шадов, Рудольф (1786—1822) — немецкий скульптор. В «Лекциях по эстетике» упоминается скульптура Ш. «Девушка подвязывает сандалии», стр. 207.

Шарнгорст, Гергард Иоганн (1755—1813) — прусский генерал, стр. 169.

Шекспир, Вильям (1564—1616) — английский поэт-драматург, один из великих реалистов мировой литературы, автор трагедий «Король Лир», «Гамлет», «Макбет» и др. В «Лекциях по эстетике» Гегель обращается к трагедиям Ш.: «Генрих IV», «Ричард II», «Генрих VIII», «Юлий Цезарь», «Макбет», «Гамлет», «Тимон», «Ромео и Джульетта», стр. 194, 212, 219, 227, 235—237, 240, 243—244, 248, 274, 281—283, 293, 304, 307, 413, 416, 423, 426—429.

Шиллер, Иоганн Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт, драматург и эстетик, автор драм: «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль» и др., статей по эстетике: «О трагическом искусстве», «Писем об эстетическом воспитании человека», «О наивной и сентиментальной поэзии» др. В «Лекциях по эстетике» Гегеля фигурируют произведения Шиллера: «Мессинская невеста», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Валленштейн», «Письма об эстетическом воспитании», «Прелести и достоинства», «Вильгельм Телль», «Орлеанская дева», «Человеконенавистник», «Идеал и жизнь», стр. 29—30, 65—67, 160—161, 196, 199, 212, 238—240, 247, 284, 287, 296, 298, 416.

Шеллинг, Фридрих Вильгельм (1775—1854) — немецкий философ-идеалист, автор «Философии природы», «Системы трансцендентального идеализма», «Философии искусства» и др., стр. 67—68.

Шлегель, Август Вильгельм (1767—1845) — немецкий критик, переводчик и поэт, теоретик немецкого романтизма, автор «Лекций о философской теории искусства», стр. 67—68, 354.

Шлегель, Фридрих (1772—1829) — немецкий критик, филолог, поэт, теоретик немецкого романтизма, брат Августа Шлегеля, автор «Фрагментов», «Лекций по истории литературы» и др., стр. 67—72, 276, 305, 321, 408.

Э

Эзон — полубогендарный древнегреческий поэт, считающийся создателем басни; предположительная дата жизни Э. — VI в. до н. э., стр. 394—397, 490.

Эпикур (342—270 до н. э.) — греческий философ-материалист, стр. 432.

Эсте, Ипполит (первая половина XVI в.) — кардинал, один из представителей итальянской княжеской фамилии, владевшей с начала XIII в. до конца XVI в. Феррарой. У кардинала Э. служил известный итальянский поэт Ариосто, стр. 288.

Эсхил (525—456 до н. э.) — знаменитый древнегреческий поэт-драматург, создатель аттической трагедии, автор сохранившихся до нас трагедий: «Прометей Прикованный», «Персов», «Орестейи». В «Лекциях по эстетике» Гегель обращается к «Орестейе» Э., стр. 188, 218—219, 282, 285—286.

Я

Якоби, Фридрих Генрих (1743—1819) — немецкий философ-идеалист и литератор, представитель немецкого романтизма, автор романа «Вольдемар», упоминаемого в «Лекциях по эстетике» Гегеля, стр. 246—247.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

А

АГАМЕМНОН — один из главных героев древнегреческой эпической поэмы «Илиада», микенский царь, сын Атрея, верховный предводитель ахейских войск в Троянской войне. Ссора А. с Ахиллесом — главный сюжет «Илиады», стр. 190, 218, 222, 232, 242, 267.

АГАСФЕР — герой драмы Расина «Эсфирь», стр. 274.

АДМЕТ — герой драмы древнегреческого драматурга Еврипида «Алцеста» и оперы того же названия немецкого композитора Глюка, стр. 210.

АДОНИС — по греческому мифу славился своей красотой. У греков и финикийян А. был олицетворением ежегодного умирания и оживления природы, стр. 362.

АЗАМАНДЖА — героиня древнеиндийской эпической поэмы «Рамаяна», стр. 354.

АНДРОМАХА — героиня древнегреческой эпической поэмы «Илиада», жена Гектора, главного героя троянцев, стр. 242.

АНТИГОНА — героиня одноименной драмы Софокла, стр. 225, 236, 280.

АНТИЛОХ — герой древнегреческой эпической поэмы «Илиада», погибший под Троей, сын Нестора, друг Ахилла, стр. 242.

АПОЛЛОН — древнегреческий бог, сын Зевса и Латоны, «светлый Феб», охранитель доброго и прекрасного в природе и бог-губитель. Он же бог поэзии, музыки и пения, позднее покровитель всех искусств и предводитель муз, стр. 180, 206, 228—229, 231, 322.

АНУОМАН — герой древнеиндийской эпической поэмы «Рамаяна» (эпизод о происхождении Ганга), стр. 354.

АПИС — священный бык в древнеегипетском культе, стр. 323, 365—366.

АРГУС — древнегреческий мифический силач с телом, усыянным глазами, «всевидающий». Гера приставила А. сторожить свою соперницу Ио, обращенную в корову, стр. 157, 228.

АРИМАН — бог зла в религии древнего Ирана, стр. 334—337, 357, 364.

АМУР (Амор) — латинское название древнегреческого бога любви Эроса, стр. 206, 232.

АТРЕЙ — по греческому мифу, микенский царь, отец Менелая и Агамемнона, стр. 233—234.

АТРИДЫ, т. е. сыновья Атрея — Агамемнон и Менелай.

АТТИНГАУЗЕН — один из главных героев драмы Шиллера «Вильгельм Телль», стр. 247.

АХИЛЛЕС (Ахилл) — в «Илиаде» знаменитый греческий герой, сын Пелея, царя мирмидонян и морской богини Фетиды. Сюжет «О гневе Ахилла» положен в основу «Илиады», стр. 170, 177, 190, 223, 231—233, 241—242, 244, 267, 274, 424.

АФИНА (Паллада) — в греческой мифологии богиня мудрости, силы, покровительница ремесел, искусств и науки. В Афинах в VI—V вв. А. стала покровительницей демократии, стр. 232—233, 264, 282, 322, 366, 424.

АЯКС (Эант или Аянт) — по греческой мифологии, два одноименных героя Троянской войны: первый отличался умением бегать почти со скоростью Ахилла «быстроногого», второй — силой и храбростью стр. 218, 242, 280.

Б

БРИЗЕИДА — героиня греческой поэмы «Илиада», пленница — рабыня Ахилла, отобранная у него Агамемноном, что послужило причиной ссоры Ахилла и Агамемнона и отстранения Ахилла от участия в битвах, стр. 241—242.

БЕАТРИЧЕ — героиня «Божественной комедии» Данте, стр. 411.

БРАМА — в древнеиндийской религии верховное божество, созидающее и рождающее, входящее в состав божества Тримурти, стр. 344—346, 351—352, 375.

В

ВАЛЛЕНШТЕЙН — главный герой драмы Шиллера того же названия, стр. 199—200.

ВАКХ (Дионис) — в древнегреческой мифологии бог вина и веселья. Культ В. находился в тесном родстве с земледельческими культами умирающих и воскресающих богов растительности (Адонис, Осирис), стр. 206.

ВЕНЕРА (Афродита) — древнегреческая богиня красоты и любви. стр. 176, 206, 229, 232, 282, 403.

ВИШНУ — одно из главнейших божеств древнеиндусской религии, стр. 347, 351—352.

ВОТАН — в древнегерманской мифологии бог войны, стр. 280.

ВУЛКАН — в древнеиталийской мифологии бог огня и металлургии, отождествлялся с греческим Гефестом, стр. 319.

Г

ГЕКТОР — один из главных героев древнегреческой эпической поэмы «Илиада», старший сын троянского царя Приама, муж Андромахи, главный герой троянцев, гибнущий от руки Ахиллеса, стр. 242, 244.

ГЕЛИОС — бог древнегреческой мифологии, сын титана Гипериона, бог солнца. Позднее Г. отождествлялся с Фебом, Аполлоном, стр. 229.

ГЕРА — верховная богиня греческого Олимпа, жена Зевса, покровительница супружеской жизни. Г. особенно связана с Аргосом, где найдены остатки древнего Герейона (храма Геры), стр. 232.

ГЕРАКЛ (Геркулес) — герой древнегреческого эпоса, знаменитый 12 подвигами. На основе сказаний о Г. созданы литературные образы Г. Софоклом, Еврипидом и др., стр. 180, 189—190, 210, 230, 319, 361.

ГЕРМЕС — в древнегреческой мифологии сын Зевса и Майи, бог изобретений, торговли и дорог, охранитель и множитель стад. У Гомера Г. преимущественно вестник и исполнитель воли Зевса, стр. 231.

ГЕФЕСТ — бог древнегреческой мифологии, сын Зевса и Геры. Первоначально Г. — бог огненной стихии, позднее — бог огня и кузнечного искусства. У Гомера Г. преимущественно искусный художник, мастер-кузнец. Он изготавливает Ахиллеса новое оружие и особенно замечательный щит. У римлян Г. — Вулкан, стр. 267, 319.

ГАМЛЕТ — главный герой трагедии Шекспира того же названия, стр. 219, 235—236, 248.

ГАНУМАН — персонаж древнеиндийской мифологии, царь обезьян, стр. 345.

ГЕЯ — в древнегреческой мифологии богиня-Земля. Положение об изначальности «широкогрудой» Земли и происхождении из нее всего сущего стоит в центре космогонических представлений древних вплоть до тюрингской школы философов. Гесиод в «Теогонии» представил Г. первую выделившуюся из первоначального хаоса, стр. 355.

ГЕЦ — главный герой трагедии Гёте «Гец Фон Берлихинген», стр. 200, 306.

Д

ДАМАЯНТИ — героиня древнеиндийской эпической поэмы «Магабхараты», эпизод «Наль и Дамаянти», стр. 219.

ДИАНА — богиня древнеримского пантеона, отождествлялась с образом древнегреческой богини Артемиды, — богиня охоты, стр. 222, 232.

ДЖУЛЬЕТТА — героиня драмы Шекспира «Ромео и Джульетта», стр. 219, 244, 423.

ДИОМЕД — один из отважных героев древнегреческой эпической поэмы «Илиада», сын Тидея, вступающий в бой даже с богами, стр. 242.

ДОН КИХОТ — главный герой романа Сервантеса того же названия, стр. 200.

ДУНКАН — герой трагедии Шекспира «Макбет», стр. 212.

Е

ЕВРИСТЕЙ (греч. миф) — греческий царь, которому должен был служить Геркулес (12 подвигов), стр. 190.

ЕЛЕНА — героиня древнегреческого эпоса, жена Менелая, красивейшая женщина древней Греции, похищенная у Менелая Парисом, что, по Гомеру, послужило непосредственным поводом Троянской войны, стр. 218, 222.

ЕЛИЗАВЕТА — героиня трагедии Гёте «Гец фон Берлихинген», жена Геца, стр. 306.

З

ЗЕВС — верховный бог греческого Олимпа, сын Кроноса и Реи, муж Геры, стр. 264, 319, 322—323.

ЗИГФРИД — один из главных персонажей германского эпоса, герой саги о Нибелунгах, стр. 242.

И

ИЗИДА — богиня древнеегипетской мифологии, дочь Неба (Нут) и Земли (Геба), олицетворение долины, оплодотворяемой Нилом-Озирисом, стр. 279, 368.

ИНДРА — божество индийской мифологии, стр. 348, 352—353, 356, 375.

ИФИГЕНИЯ — по греческому мифу дочь Агамемнона и Клитемнестры, принесенная отцом в жертву Артемиде в интересах троянской войны. Сказания об И. послужили материалом для литературных произведений, например, Еврипида «Ифигения в Тавриде» и др., стр. 217—218, 222, 225, 233—234.

К

КАИН — библейский, старший сын Адама и Евы, убивший из зависти своего брата Авеля. Это библейское сказание о первом преступлении, совершенном на земле, послужило материалом большого количества литературных произведений, стр. 212.

КАЛА — персонаж древнеиндусской мифологии, олицетворение всеуничтожающего времени, стр. 356.

КАРЛ МООР — герой драмы Шиллера «Разбойники», стр. 316.

КИБЕЛА — первоначально фригийская богиня, олицетворение матери-природы, почитавшаяся в большей части областей Малой Азии. Отсюда культ Кибелы проник в Грецию, где она была отождествлена с матерью Зевса Реею и называлась «великой матерью богов», стр. 362.

КЛИТЕМНЕСТРА — героиня древнегреческой мифологии, жена Агамемнона, убившая его по возвращении из-под Трои за то, что он перед отправлением под Трою принес в жертву Артемиде дочь Ифигению, стр. 219.

КРОНОС — в древнегреческой мифологии Титан олицетворение времени. По Гезиоду, — младший сын Урана (неба) и Геи (земли), низвергнутый отцом сыном и сам низвергнутый своим сыном Зевсом, стр. 355.

КАСТОР (Диоскуры) — брат Поллукса (греч. Полидевка), чета древнегреческих божеств, сыновей Зевса. В изобразительном искусстве Д. изображались молодыми всадниками, стр. 362.

КРЕОН — герой трагедий Софокла: «Антигона», «Эдип царь», «Эдип в Колоне», стр. 225.

КРИШНА — божество древнеиндийской религии, восьмое воплощение бога Вишну с целью избавить мир от злых духов, стр. 375.

Л

ЛАУРА — героиня сонетов Петрарки, стр. 283.

ЛЕДА — по древнегреческому мифу, дочь этольского царя Фестия, родившая от Зевса Полидевка и Елену, стр. 222.

ЛИР — главный герой драмы Шекспира «Король Лир», стр. 227.

ЛЕРЗЕ — один из героев драмы Гёте «Гец фон Берлихинген», стр. 278.

М

МАРС — древнеиталийский бог войны (у греков — Арес), стр. 180, 229.

МАРСИЙ — (греч. миф) фригийский силен, флейтист, стр. 207.

МАКБЕТ — герой трагедии Шекспира того же названия, стр. 212, 235, 429.

ЛЕДИ МАКБЕТ — героиня трагедии Шекспира «Макбет», стр. 248.

МЕМНОН — герой поэмы «Эфиопиды», продолжавшей «Илиаду», стр. 367.

МЕНЕЛАЙ — сын Атрея, брат Агамемнона, герой Троянской войны (см. Агамемнон, Елена), стр. 222, 424.

МЕРКУРИЙ — древнеиталийский бог, покровитель торговли (у греков — Гермес), стр. 207, 228.

МИЗАНТРОП — герой пьесы Шиллера «Человеконенавистник», стр. 238.

МИНЕРВА (см. Афина), стр. 232—233.

МИТРА — божество древнеиндийской мифологии, стр. 337, 339.

Н

НАЛЬ — главное действующее лицо знаменитого эпизода «Наль и Дамаянти» древнеиндийской эпической поэмы «Махабхараты», стр. 219.

НЕСТОР — один из главных героев древнегреческой эпической поэмы «Илиада», мудрый советчик, прекрасный оратор и храбрый воин, стр. 242.

НЕОПТОЛЕМ, т. е. «юный воин», — герой древнегреческого эпоса, сын Ахилла, после смерти отца увезенный Одиссеем под Трои, так как без него, согласно предсказанию, Троя не могла быть взята. Мифический образ Н. переработан Софоклом в его драме «Филоклет», стр. 231.

НИОБЕЯ — по греческому мифу, дочь Тантала, счастливая мать шести сыновей и шести дочерей, дерзнувшая равнять себя с богиней Латоной, матерью Аполлона и Артемиды, за что Аполлон и Артемида перебили всех ее детей. Смерть детей Ниобы — «Ниобиды» — один из известных сюжетов древнегреческой скульптуры, стр. 401.

НАРЦИСС — по греческому мифу, красивый юноша, сын реки Кефисы и нимфы Лирионы. Наиболее известный миф о Н. передан Овидием (Метаморфозы, III). Н. нагнулся над чистым источником и увидел свое лицо, влюбился в себя и скоро умер, причем тело его обратилось в цветок, стр. 401.

О

ОДИССЕЙ, или Уллис, — один из главных героев древнегреческого эпоса, царь острова Итаки. В «Илиаде» О. — один из храбрейших и хитроумных предводителей ахейских войск под Троей. Приключения О. при возвращении из-под Трои сюжет знаменитой поэмы «Одиссея», стр. 230, 242, 267.

ОКЕАН, по Гомеру, — огромная река, обтекающая вселенную и землю, и море, родоначальник богов и всего сущего, стр. 229.

ОЗИРИС — главное древнеегипетское божество, сын Земли (Кеба) и Неба (Нут), олицетворение Нила и годового обращения солнца. Из животных О. были посвящены бык Апис и птица Феникс, стр. 279, 365, 367—368.

ОРМУЗД — божество древнеиранской религии, источник света и добра. Противоположное О. золотворное начало — Ариман, стр. 335—339, 341, 357, 364.

ОРЕСТ — герой трагедии Эсхила «Орестейя», Еврипида «Ифигения в Тавриде» и Софокла «Электра», стр. 188, 216—217, 219, 225, 233—234, 236, 280, 286.

ОРФЕЙ. В древнегреческой мифологии знаменитый музыкант и поэт, стр. 284.

П

ПАЛЛАДА (см. Афина).

ПАРИС — герой драмы Шекспира «Ромео и Джульетта», стр. 244.

ПАТРОКЛ — один из главных героев «Илиады», греческий воин, храбрый соратник и верный друг Ахиллеса, погибший в Троянской войне от руки Гектора, стр. 231, 242.

ПАНДАР — один из героев «Илиады», союзник троянцев, замечательный стрелок из лука, стр. 424.

ПОЛЛУКС (см. Кастор), стр. 362.

ПРОЗЕРПИНА — древнеиталийская богиня подземного царства, дочь Цереры, богиня произрастания семян, отождествлявшаяся с греческой Персефоной, стр. 362.

ПОЛИНИК — герой трагедий Софокла «Антигона» и «Эдип в Колоне», стр. 211—212.

ПОСЕЙДОН — в древнегреческой мифологии брат Зевса, властитель моря и подземной глубины. Персонаж драмы Еврипида «Ифигения в Тавриде», стр. 233.

ПРИАМ — герой древнегреческого эпоса, царь Трои. По старости П. уже не принимает участия в боях ахейцев и троянцев. По смерти Гектора П. является к Ахиллесу за телом своего сына, стр. 231, 242.

Р

РОМЕО — герой драмы Шекспира «Ромео и Джульетта», стр. 219, 243, 424.

РАМА — древнеиндийское божество, персонаж древнеиндийской эпической поэмы «Рамаяна», стр. 345, 347.

РЕЙНЕКЕ-ЛИС — персонаж германского средневекового эпоса, стр. 191, 398.

РЕЯ — в греческой мифологии дочь матери-Земли и мать олимпийских богов.

С

САНЧО ПАНСО — герой романа Сервантеса «Дон Кихот», стр. 405.

САБАЛА — в древнеиндийской мифологии священная корова, персонаж эпической поэмы «Рамаяна», стр. 345.

Т

ТИФОН — в древнегреческой мифологии могущественный великан, олицетворение огненных сил земли с их разрушительными действиями, стр. 367.

ТЕЛЕМАК — герой древнегреческой эпической поэмы «Одиссея», сын Одиссея, стр. 233.

ТИБАЛЬД — герой драмы Шекспира «Ромео и Джульетта», стр. 243.

ТИМОН — герой драмы Шекспира «Тимон Афинский», стр. 237.

ТРИМУРТИ — древнеиндийское трехликое божество, состоящее из Брам, Шиву и Вишну как трех различных форм проявления одного и того же верховного божества, стр. 351—352, 356, 375.

Ф

ФАЛЬСТАФ — герой произведений Шекспира «Веселые кумушки» и «Генрих IV», стр. 284.

ФРАНЦ фон ЗИКИНГЕН — герой драмы Гёте того же названия, стр. 200, 306.

ФЕТИДА — одна из нимф в древнегреческой мифологии, жена Пелея, мать Ахиллеса, принимавшая в жизни Ахиллеса как сына и война самое близкое участие, стр. 231, 241, 267.

ФЕНИКС — герой древнегреческой эпической поэмы «Илиада», верный друг и слуга Ахиллеса, стр. 242.

ФЕДРА — героиня драмы Расина того же названия, стр. 245.

ФИЛОКТЕТ — герой драмы Софокла того же названия, стр. 210—211, 230.

ФОЛЬКЕР — герой германского эпоса «Песнь о Нибелунгах», стр. 242.

Э

ЭДИП — по греческому мифу, сын фиванского царя Лая, убивший отца и женившийся на своей матери, не зная их. Это сказание легло в основу знаменитых трагедий Софокла «Эдип царь» и «Эдип в Колоне», стр. 191—192, 211—212, 218, 232, 280, 370.

ЭВМЕНИДЫ (см. Эринии), стр. 232, 235, 286.

ЭНЕЙ — в греческом эпосе сын Афродиты, родственник троянского царя Приама, один из храбрейших воинов троянцев, стр. 281.

ЭНОН — герой драмы Расина «Федра», стр. 245.

ЭРИНИИ (лат. Фурии) — древнегреческие богини проклятия, мести и кары. Э. — персонажи многих античных произведений, например, Эсхила «Орестейя», Софокла «Эдип», «Эдип в Колоне».

ЭРОС, или Эрот, — древнегреческий бог любви, олицетворение стихийного жизненного начала в природе и человеке, стр. 355.

ЭТЕОКЛ — герой трагедий Софокла «Антигона», «Эдип в Колоне», стр. 211—212.

Ю

ЮПИТЕР — в древнеиталийской мифологии бог неба с его атмосферными явлениями — дождем и грозой, бог плодородия, победы, стр. 176, 180, 190, 228—229, 279—280, 282, 319, 394, 396, 403.

ЮНОНА — богиня древнеиталийской мифологии, отождествлявшаяся с греческой Герой, стр. 174, 180, 229.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	Стр. V
Введение	1
Деление	74

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Идея прекрасного в искусстве, или идеал	95
Деление	109
Идея прекрасного в искусстве	109

Первая глава

Понятие прекрасного вообще	109
--------------------------------------	-----

Вторая глава

Прекрасное в природе	119
А. Прекрасное в природе как таковое	120
В. Внешняя красота абстрактной формы как правильность, симметрия, закономерность, гармония, и красота как абстрактное единство чувственного материала	137
1. Красота абстрактной формы	137
(а) Правильность	138
(б) Законосообразность	142
(с) Гармония	143
2. Красота как абстрактное единство чувственного материала	145
С. Неудовлетворительность прекрасного в природе	146

Третья глава

Прекрасное в искусстве, или идеал	156
А. Идеал как таковой	156
В. Определенность идеала	178
I. Идеальная определенность как таковая	179
II. Действие	181
1. Общее состояние мира	182
2. Ситуация	200

(a) Отсутствие ситуации	204
(b) Определенная ситуация в ее безобидности . . .	204
(c) Коллизия	208
3. Действие	221
(a) Всеобщие силы действия	224
(b) Действующие индивидуумы	229
(c) Характер	240
III. Внешняя определенность идеала	248
1. Абстрактный внешний материал как таковой	251
2. Согласованность конкретного идеала с его внешней реальностью	258
3. Внешняя сторона идеального художественного про- изведения в ее отношении к публике	270
C. Художник	287
1. Фантазия, гений и вдохновение	288
(a) Фантазия	288
(b) Талант и гений	291
(c) Вдохновение	294
2. Объективность изображения	297
3. Манера, стиль и оригинальность	299
(a) Субъективная манера	299
(b) Стиль	302
(c) Оригинальность	303

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве .	308
Первый отдел	312
Символическая форма искусства	312
Введение	312
О символе вообще	312
Деление	324
<i>Первая глава</i>	328
<i>Вторая глава</i>	330
<i>Третья глава</i>	331

Первая глава

A. Непосредственное единство значения и облика	333
B. Фантастическая символика	341
C. Символика в собственном смысле	356

Вторая глава

Символика возвышенного	370
A. Пантеизм искусства	373
B. Искусство возвышенности	380

Третья глава

Сознательная символика сравнивающей формы искусства	385
А. Сравнения, начинающиеся с внешнего	390
1. Басня	391
2. Притча, пословица, иносказание	399
(a) Притча	399
(b) Пословица	400
(c) Иносказание	401
3. Метаморфозы	401
В. Сравнения, которые при получении ими образного харак- тера начинают со значения	403
1. Загадка	405
2. Аллегория	406
3. Метафора, образ, сравнение	410
(a) Метафора	411
(b) Образ	416
(c) Сравнение	418
С. Исчезновение символической формы искусства	430
1. Дидактическое стихотворение	432
2. Описательная поэзия	433
3. Соотношение этих двух сторон	433
Предметный указатель	437
Указатель имен	455
Указатель литературных и мифологических персонажей	463

Редактор *Л. Кузьмин*
Техн. редактор *Е. Раецкая*
Корректор *А. Соловьева*

Сдано в набор 9/V—1937 г. Подпи-
сано в печать 10/I—1938 г. Формат
 $60 \times 92/_{16}$. Объем кн. $29\frac{1}{2} + 1\frac{1}{4}$ сборн.
п. л. Учетно-авт. листов 32.35. Тираж
20 000 экз. Уполном. Главл. № Б 28545.
Серия: классики философии. ОГИЗ
№ 1938. Заказ № 273.

Цена книги 8 р. 10 к.
Цена перепл. 1 р. 25 к.

Набрано и сматрицировано в 1-й тип.
Воениздата НКО СССР, Москва,
ул. Скворцова-Степанова, 3.

Отпечатано в 16-й тип. треста «По-
лиграфкнига», Трехпрудный, 9.